

ACTA UNIVERSITATIS JÓZSEF ATTILA

ACTA ROMANICA
TOMUS XVI

STUDIA IUVENUM

SZEGED

1996

ACTA UNIVERSITATIS JÓZSEF ATTILA

ACTA ROMANICA
TOMUS XVI

STUDIA IUVENUM

SZEGED

1996

Redegit: PENKE Olga et FILIPPI Jean-Michel
Adiuvante: SALY Noémi

A kötet a JATE Bölcsészettudományi Kar támogatásával jelent meg.

HU ISSN 0567-8099 Acta Rom.

JATEPRESS, SZEGED, 1996

© BAKONYI Nikolett, FILÓ Réka, GAÁL Judit, KAKUSZINÉ KISS Gabriella, KOVÁCS Katalin, PATAKI Virág, VARGA Emese, VIDA Enikő

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos.....	5
BAKONYI Nikolett: La conception de l'amour. La théorie de la "fine amor" dans la poésie des troubadours.....	7
FILÓ Réka: Le Héros sans peur. Remarques sur l'analyse d'un conte.....	19
GAÁL Judit: La théorie minimaliste et la dislocation à gauche dans la phrase française.....	29
KAKUSZINÉ KISS Gabriella: La laïcité face aux contraintes socio-économiques. SDF, Église, État et associations caritatives.....	41
KOVÁCS Katalin: La question de l'hierarchie dans la critique d'art de Diderot.....	59
PATAKI Virág: Pour savourer le fruit amer sans danger: stratégies d'avertissement au lecteur dans les <i>Chants de Maldoror</i>	73
VARGA Emese: Aperçu sur la symbolique festive de la Révolution Française.....	93
VIDA Enikő: Le slogan publicitaire.....	103

Avant-propos

Ce numéro d'*Acta Romanica* était depuis longtemps dans l'air. Il s'agissait de présenter au lecteur un extrait pluridisciplinaire de l'activité scientifique du Département de Français de l'Université József Attila de Szeged.

Une telle présentation aurait traditionnellement eu recours aux travaux des chercheurs et enseignants confirmés par de longues années de recherches et d'expériences.

Comme il n'est pas coutume de le faire, nous avons choisi de présenter la quintessence de huit travaux de mémoires de maîtrise et de D.E.A. soutenus durant les trois dernières années avec le succès que la lecture de chacun d'eux laissera pressentir.

Ce choix, tout audacieux qu'il semble de prime abord, relève en fait d'une lapalissade. En effet, outre le niveau des recherches et la qualité de l'enseignement dispensé, un des critères d'appréciation d'un département universitaire consiste en sa potentialité de formation au métier de chercheur qui, dans l'optique qui est la nôtre devrait être inséparable des activités d'enseignement. Enseigner requiert non seulement un objet et une méthode, mais demeure avant tout le sujet d'un vaste champs téléologique jamais achevé et consacré à générer et produire du sens; on n'enseigne pas un domaine, on enseigne à produire une réflexion sur un domaine donné, d'où l'inséparabilité de l'enseignement et de la recherche.

Le lecteur sera probablement intéressé de savoir comment ce volume particulier de l'*Acta Romanica* a pris naissance. Les études présentées se sont formées sous la direction des enseignants de notre Département. Mlle BAKONYI a gagné le concours national de l'Ambassade de France avec l'étude que nous présentons ici et qui a été dirigée par PÁLFY Miklós, maître de conférences. Deux travaux scientifiques sont nés sous la direction de notre lecteur français, Jean-Michel FILIPPI, celui de Mme KAKUSZI et de Mlle FILÓ dont le dernier a été soutenu avec mention très bien à l'Université de Paris VIII en tant que mémoire de D.E.A. Avec une première variante de son étude, Mlle VIDA a gagné également un concours national, étude qu'elle a commencée sous la direction de ALBERT Sándor, maître de conférences et qu'elle a continuée à l'Université de Besançon où elle l'a soutenue avec succès sous la forme d'un mémoire de D.E.A. L'article de Mlle

GAÁL, actuellement étudiante en PhD de linguistique, est le résumé de son mémoire de maîtrise réalisé sous la direction de GÉCSEG Zsuzsa, maître-assistante. Mlle PATAKI et Mlle VARGA poursuivent actuellement des études doctorales à l'Université de Paris III, elles ont commencé leurs recherches aux séminaires de SUJTÓ László, assistant, et ont gagné des prix nationaux avec des études antérieures à ces textes. Mlle KOVÁCS élabore depuis plusieurs années son sujet sous la direction de PENKE Olga, maître de conférences, elle a gagné un premier prix au concours des jeunes chercheurs hongrois avec cette étude qu'elle développe en mémoire de D.E.A. au cours de cette année à l'Université de Paris III.

De nos jours, un Département de langue et de littérature, à l'instar de tous les départements qui définissent les "lettres", se trouve contraint à des nécessités de type définitoire. Le processus très engagé de dévaluation sociale des très traditionnelles "humanités" pose un défi sérieux auquel il est plus que grand temps de répondre.

Une des attitudes, hélas trop souvent observée, consiste à voir dans ces disciplines des organes dont le maintien dépend plus d'un conservatisme universitaire que d'une fonction réelle exprimable en termes sociaux. Cette conception repose sur un utilitarisme qui n'a d'utile que son étymologie.

Comme le lecteur le verra aisément, les sujets traités relèvent des domaines les plus divers: esthétique, histoire littéraire, linguistique, sémiotique, etc. Mais deux éléments demeurent constants tout au long de ces pages; tout d'abord, la volonté de dégager d'un magma une problématique sur la base de laquelle l'exercice d'une réflexion deviendra pertinent et, corrélativement à cela, une volonté de créer de la signification. Le mot n'est pas moindre car si nos disciplines relèvent d'une nécessité c'est bien de l'acte de signifier.

A une époque que beaucoup s'attachent à qualifier de "défaite de la pensée", il est rassurant et réjouissant de constater qu'il existe des jeunes chercheurs qui entendent continuer et mener à bien une activité sans laquelle l'homme ne serait pas véritablement homme.

Tout ceci demeure bien sec et la recherche a très souvent des connotations quasi monacales, mais alors il faut imaginer le moine heureux car la rigueur des analyses de nos étudiants (désormais collègues) repose sur la passion que les thèmes choisis leur inspire.

Nous tenions à faire coïncider ce numéro d'*Acta Romanica* avec le lancement de la formation doctorale de notre Département.

Ce ne sera pas le moindre mérite de ce numéro d'*Acta Romanica* d'avoir mis en valeur cette volonté de savoir et de recherche sans laquelle un département universitaire ne saurait avoir de futur.

BAKONYI Nikolett

LA CONCEPTION DE L'AMOUR LA THÉORIE DE LA «FINE AMOR» DANS LA POÉSIE DES TROUBADOURS

D'après M. Jeanroy, la littérature méridionale aux XIIème et XIIIème siècles est "la plus précoce, la plus éphémère et la moins variée de toutes les littératures de l'Europe moderne". C'est dans cette poésie précoce des troubadours, "dans ce lyrisme raffiné exaltant l'amour malheureux et entretenant un véritable culte de la Femme" que la poésie européenne prend sa source et son inspiration.

La présente étude est consacrée en premier lieu à la littérature courtoise ou provençale du XIIème siècle. Notre propos n'est pas d'étudier et d'analyser les formes poétiques et la versification de différents genres, mais nous nous attacherons davantage à ce qui touche la nouvelle conception de l'amour et à ce qui touche la Femme dans cette production poétique éphémère, qui, contrairement à l'opinion défavorable de M. Jeanroy, est "si variée d'expressions, si singulière dans son inspiration".

Cette lyrique sans précédent trouve son épanouissement en langue d'oc dans le Sud de la France. Elle naît dans la société féodale, toutefois, dans la nouveauté de sa forme et de son contenu, elle est la réaction contre les moeurs féodales.

Bien que notre attention se porte avant tout sur le Sud de la France et sur sa grande production littéraire, nous sommes néanmoins contraints de faire un détour et d'étudier la littérature en langue d'oïl, au moins dans son rapport avec celle du Sud. Au XIIème siècle, on ne peut pas parler d'une littérature nationale. En effet, deux civilisations se

¹ JEANROY, Alfred, Anthologie des troubadours aux XII-XIIIème siècles, Paris: Nizet, 1974. p. 13.

trouvent l'une à côté de l'autre - dans le Sud et le Nord de la France - chacune s'exprime en sa propre langue. La formation de la koinè occitane est la condition primordiale pour la naissance de la poésie des troubadours.

La différence de ces civilisations apparaît incontestable: à part les oeuvres religieuses latines, qui sont présentes dans les deux régions de la France dès le Xème siècle (la littérature hagiographique en latin), chacune a sa prédilection pour un genre littéraire différent, exprimé en deux langues différentes. Le Nord préfère le genre épique, tandis que la littérature du Sud est essentiellement lyrique.

La formation d'une poésie sensible dans le Midi de la France du XIIème siècle témoigne d'une grande différence dans les goûts et dans les moeurs entre les deux civilisations à laquelle contribue la différence des conditions sociales. Au Nord, le féodalisme est plus enraciné que dans le Sud, les guerres ne s'achèvent pas, l'esprit des gens s'endurcit. La société du Nord a sa prédilection pour les oeuvres racontant les exploits d'un héros qui est à la fois un brave guerrier et un vassal fidèle à son suzerain par son serment. Au Nord, nous assistons à l'épanouissement des chansons de geste, genre épique par excellence. Le terme vient du mot "*gesta*" (du participe du verbe latin *gerere*), chose ou fait accomplis. Les chansons racontent des exploits guerriers d'un héros de la société féodale d'un monde typiquement masculin. (cycle du roi, cycle de Guillaume, cycle des barons révoltés).

Au Sud au contraire, les liens féodaux sont plus affranchis, l'état de la paix est permanent, les cours seigneuriales (de Guillaume IX d'Aquitaine p.ex.) donnent naissance à des réunions mondaines qui se soucient de luxe et de plaisirs. Les sentiments nobles trouvent ainsi leur expression dans une poésie raffinée. Même si les chansons de geste sont en premier lieu présentes au Nord, on voit pourtant se répandre au Sud un certain nombre de chansons de geste, sous forme d'une adaptation des modèles du Nord. Parallèlement, le Nord va imiter les troubadours qui seront nommés désormais trouvères.

1. La conception de l'amour

Après cette brève présentation de la différence entre les littératures des deux civilisations, celle du Nord et celle du Sud, qui possèdent toutes les deux leur propre langue littéraire, il serait souhaitable d'analyser de plus près la nouvelle conception de l'amour, cette "innovation" du XIIème siècle. Avant de parler d'amour, de "fine amor", il nous paraît nécessaire

de définir ce qu'est la courtoisie. Etymologiquement, le mot vient de "cour" et par là désigne la société aristocratique de la cour seigneuriale. Le mot ne désigne pas seulement la société des cours mais rappelle également l'idéologie de cette société. La courtoisie a profondément marqué la conception occidentale de l'amour et de la Femme. Son idéologie a créé un nouveau type de relations entre les deux sexes, elle a bouleversé les mœurs et la manière de vivre. Elle a enfin créé un langage de thèmes, de symboles, de mythes qui influencera la littérature européenne. Sans la courtoisie que serait le pétrarquisme et l'école sicilienne (la cour de Frédéric II) ou le Dolce Stil Nuovo, existeraient-ils?

On a souvent discuté sur la signification de la "courtoisie". Quant à son origine, le mystère est encore plus grand et c'est au sujet de ce mystère qu'ont été écrits de nombreux ouvrages théoriques cherchant l'origine de cette idéologie. Les opinions des spécialistes divergent, certains considèrent que la courtoisie n'est à l'origine qu'une idéologie sociologique et ne traduit qu'une simple aspiration de l'amant-vassal à la Haute Dame. La courtoisie ne signifiait donc qu'un souhait caché pour l'ascension sociale (n'oublions pas que le vassal était souvent un petit seigneur ou un homme commun). La "fine amor" (le mot est féminin au Moyen-Age) n'est autre chose que l'amour du chevalier pour une Dame mariée, ainsi inaccessible. Gardons-nous cependant de confondre ces deux notions: courtoisie et "fine amor".

"La courtoisie est un type de comportement aristocratique, un art de vivre, qui cultive à la fois la politesse mondaine (respect de la femme), le raffinement (relatif) des mœurs et du costume (importance de l'élégance extérieure ou «cointise», de l'hygiène etc...) et l'honneur chevaleresque (un chevalier courtois sera brave, parce qu'il doit, le cas échéant, soutenir la cause des dames). La «fine amor» est une liaison amoureuse - certes «courtoise» - entre un chevalier et une dame."

Mais la définition est loin d'être si simple car le terme est ambigu:

- On dira qu'un seigneur qui n'est pas amoureux ou qui n'aime pas selon les modalités de l'amour courtois, est malgré tout courtois, c'est-à-dire noble, élégant et bien éduqué. (Dans ce cas le mot "courtois", serait-il le synonyme du mot "aristocratique"?)

- D'autre part, l'amour courtois signifie tantôt la "fine amor" dépourvu de toute sensualité, tantôt désigne l'amour-adultère et l'amour charnel. Il est difficile de ne pas lire entre les lignes des soupirs des

² PAYEN, M., *Les origines de la courtoisie dans la littérature française médiévale*. Centre de documentation universitaire, p.40.

troubadours et de n'y voir qu'une simple volonté de contemplation de l'objet bien aimé.

"Amour et vous, dame, me dominez si bien que je n'ose vous aimer et que pourtant je ne m'en puis abstenir. L'un me pousse en avant, l'autre m'arrête; l'un m'enhardit, et l'autre me fait craindre, en sorte que je n'ose vous prier avec l'espoir de jouir. Pareil à celui qui, blessé à mort, se sent perdu et néanmoins continue à combattre, je vous crie merci d'un coeur désespéré.

Dame chère, plus la noblesse est haute, plus elle est illustre, et plus elle doit avoir en elle-même d'humilité, car avec Orgueil de «Prix» ne saurait être associé, si on ne sait pas l'appuyer habilement de Discrétion. Et puisque je ne puis m'empêcher de vous aimer, je vous prie, au nom de Merci et d'Humilité, que vous me laissiez trouver en vous quelque pitié.

Qu'il ne me puise point, votre mérite éclatant, car jamais je n'ai pu exalter davantage et, du jour où je vous ai vue, j'ai employé à illustrer tout mon sens et mon savoir; en maints bons lieux en effet, j'en ai répandu le bruit. Et si vous daigniez, par votre grâce, m'en savoir quelque gré, je ne demanderais pas plus que votre amitié, et ce bon gré me serait une suffisante récompense." (Arnaut de Mareuil)

On a vu tout à l'heure que cette lyrique est née d'un divertissement de la société courtoise, une société idéologiquement bien définie et raffinée dans son goût et ses moeurs. La littérature, dite courtoise, est née d'un jeu des "cours d'amour". Ces cours d'amour regroupaient de nobles femmes et hommes pour discuter d'amour. Nous ne savons pas s'il s'agissait de réunions où on discutait de diverses questions de l'amour. Les spécialistes ne sont pas d'accord si les femmes assistaient réellement à ces cours, ou ces réunions mondaines ne constituaient qu'un jeu d'une société uniquement féminine.

Il paraît pourtant que la présence des femmes dans ces jeux est incontestable, car c'est la femme qui assumait une fonction judiciaire lors des débats "amouresques". Cette fonction judiciaire était semblable au rôle qu'exerçait le seigneur dans sa cour féodale, notamment de rendre justice entre ses vassaux. Les jugements formulés par les femmes et ces

³ JEANROY, Alfred, *Anthologie des troubadours*, pp. 82-83.

réunions aristocratiques symbolisent la fidélité de l'hommage vassalique. Nous assistons ainsi à la transformation de la Femme en suzeraine conformément aux traditions féodales. Tout comme dans le lien vassalique (le vassal offre son aide et sa fidélité à son suzerain qui, en contre-partie, lui assure protection), le poète se met (et se soumet) au service de sa Dame et lui prête serment de son amour éternel. Cette fidélité mutuelle est exprimée solennellement par le serment de l'amant-vassal et par le baiser (d'initiation?) de la Suzeraine. Le troubadour s'éprend en général d'une femme qui occupe une place plus "haute" sur l'échelle sociale. Il n'est pas rare que cette Dame soit la femme même du seigneur. Les coutumes féodales sont transposées par la suite au monde courtois qui formule son étrange doctrine.

Il se dégage donc toute une éthique et une esthétique dans ces cours d'amour et il se forme une nouvelle poésie essentiellement rhétorique avec son propre code dont les expressions les plus raffinées sont les poésies d'amour des troubadours dans le Sud, et qui sont ensuite imitées par les trouvères en langue d'oïl, au Nord. En fait, les idéologies de la courtoisie au Nord et au Sud de la Loire ne coïncident pas toujours. Il en va pour les troubadours, car la poésie d'un Jaufré Rudel ou d'un Marcabru est différente. Les trouvères interprètent la doctrine de la "fine amor" d'une autre façon que leurs prédécesseurs. C'est au Nord ensuite que naît un nouveau genre littéraire, le roman breton ou roman courtois qui nous fait connaître cet idéal de vie chevaleresque. Nous insisterons sur la différence entre les littératures du Nord et du Sud où cela nous paraîtra nécessaire.

Résumons-nous et voyons les généralités de la "fine amor":

1. La "fine amor" est l'amour-adultère. L'amour ne s'établit qu'entre un chevalier et une dame mariée. Mais on rencontre souvent, surtout au Nord et en premier lieu chez les romanciers que la "fine amor" cesse d'avoir son caractère d'adultère et peut par la suite allier un jeune homme et une jeune fille célibataires ou encore deux époux - voir des oeuvres de Chrétien de Troyes (*Érec et Énide*, *Le Chevalier de la Charrette*).

2. La "fine amor" exige le service de la Dame. Les troubadours appellent leur Suzeraine "*mi dons*" tandis que les trouvères disent "ma Dame". Il n'est pas étonnant de constater que les troubadours donnent souvent un prénom masculin à leur Dame. Évidemment, il ne s'agit pas d'une aberration sexuelle qui viserait le même sexe, mais c'est à cause de la discrétion du troubadour, celui-ci est prié de ne relever dans aucun cas le nom de sa bien aimée (surtout pas si elle est mariée). L'amant doit

hommage à sa Dame, l'hommage au sens féodal. L'hommage au Moyen-Age signifie une cérémonie entre le vassal et son seigneur par laquelle le vassal se déclare l'homme du seigneur. Cette cérémonie comporte l'*immixtio manuum*, le serrement de mains et l'*osculum*, le baiser du seigneur. Nous trouvons la même cérémonie dans le lien amoureux: l'amant n'attend qu'un baiser de sa femme pour légitimer leur amour. L'amant se met au service de sa suzeraine (nous avons vu plus haut l'analogie du lien vassalique et le lien amoureux et nous avons ensuite évoqué la transformation de la femme en suzeraine). L'amant doit servir sa Dame avec sa plume, avec son épée et avec tout son coeur. Pour son service, il aura sa récompense tout comme le vassal qui est récompensé par son seigneur, celui-ci lui attribue un fief pour sa fidélité. Quelle sera la récompense de la Dame? Un aveu d'amour, un baiser ou l'union corporelle?

3. L'amour doit être prouvé. Pour mériter cet amour tant souhaité, le chevalier doit se montrer loyal, courtois, il doit faire l'éloge de la beauté et de la bonté de sa femme et participer aux tournois (cette coutume est plutôt répandue au Nord qu'au Sud de la France). Notons une différence entre la *prouesse* (on emploie ce mot au Nord) et la *proeza* (mot provençal). La *prouesse* s'applique aux vertues guerrières tandis que la *proeza* désigne les vertus de l'amant. C'est au Nord que nous voyons s'épanouir le genre des chansons de la croisade qui sont également présentes au Sud de la France mais ces poèmes sont à la fois des poèmes religieux.

4. Le terme de *guerredon*. Le mot signifie le rêve du troubadour qui aspire à obtenir "le surplus" de sa Dame. Personne ne doute de la nature d'un tel désir. La question se pose si l'amour des troubadours ne serait que l'amour platonique mais aussi l'amour qui exige à la fois la chasteté et a des prétentions sensuelles bien nettes. Quoiqu'il en soit, nous connaissons fort bien l'épreuve de la chasteté qui est l'*assays* ou *assag*. Cette épreuve demande au chevalier de se coucher toute la nuit près de sa bien aimée sans la toucher. (Rappelons-nous l'étrange scène de l'épée de chasteté du mythe de Tristan et Iseut, qui est posée entre les corps des amants, signe de leur vertu grâce à laquelle, le roi Marc renonce à tuer les amoureux).

L'*assag* doit être la dernière étape de la démarche qui mène à la satisfaction de l'amour (à la fois spirituelle et physique). L'amant doit subir cette épreuve afin de prouver que son amour n'est pas seulement un amour charnel. Cette démarche nous rappelle une cérémonie initiatique au mystère de l'amour. L'amant fait donc preuve de son amour et de sa fidélité envers sa Dame et arrive par degrés à l'accomplissement de son amour.

Il est d'abord *fenhador*, c'est-à-dire soupirant de l'amour. Il doit servir une femme dont il est profondément amoureux mais à l'insu de celle-ci (nous voyons le thème de "aimer de loin", la "vénération lointaine de la femme"). Le chevalier qui aime ne peut rien pour faire connaître sa dévotion à la Dame. Si celle-ci en est pourtant consciente et elle accepte l'amour du *fenhador*, celui-ci devient *parcadador*, le soupirant de l'amour. L'amant a le droit de trois "assauts". Si ces aspirations ne sont acceptées, il doit se mettre au service d'une autre Dame. Si, au contraire, la femme agrée son amour, il devient *entendedor*, amant agréé. Il rend hommage à sa Dame qui lui accorde un baiser en récompense de son service, de sa fidélité, de ses prouesses et de sa patience (les vertus cardinales de la courtoisie). L'amant peut aller ensuite plus loin et être admis à *l'assag*, l'épreuve de la chasteté. Il devient alors *drut*, amant charnel.

Remarquons encore une différence dans la poésie des troubadours et des trouvères: toutes les étapes de la "fine amor" sont absentes chez les trouvères qui restent "fenhadors" et "parcadors", ils n'arrivent jamais à l'épreuve de l'assag. La poésie des trouvères est donc plus "respectueuse" que celle des troubadours, il est évident que la distance entre la Dame et son amant s'élargit. La Dame des trouvères est plus inaccessible. Les trouvères manquent de l'audace d'avouer ouvertement leur amour, ils sont plus timorés que les troubadours.

Toutefois, malgré l'existence des désirs charnels, on ne peut pas qualifier leur amour de purement et simplement sensuel. L'amant ne désire pas l'union physique mais l'union des âmes. S'il arrive à mériter l'épreuve de l'assag et à assister au coucher de la Dame et la regarder se déshabiller ou peut-être aller plus loin... ce n'est qu'après une démarche difficile. Car les faveurs de la Dame ne sont pas faciles à conquérir. L'amant est comblé par la pureté de son amante et se réjouit de cette fusion des âmes. On voit apparaître maintes fois le mot *joy* qui signifie en provençal une harmonie des esprits que l'Amour unit éternellement.

L'évolution de la conception de la "fine amor" est différente au Nord et au Sud. On relève même de différences subtiles entre la poésie des troubadours. Les poètes de la première génération ne sont qu'occasionnellement des poètes de la "fine amor". C'est la deuxième génération, "l'âge classique" des troubadours qui élabore la conception récemment présentée de la fine amor.

Les trouvères, au contraire, ne font qu'imiter cette conception et l'adaptent à leurs coutumes. On a vu tout à l'heure que leur poésie est plus respectueuse. L'amour est une folie (l'idée vient d'Ovide). Si nous connaissons la doctrine de l'amour courtois, c'est grâce aux doctrinaires, tel André le Chapeleain qui nous parle de cet idéal.

"Comment était cet idéal? Pour répondre à cette question, il suffit de lire le *Traité de l'amour* d'André le Chapelin, écrit en 1184 à la demande de Marie de Champagne. André le Chapelin décrit minutieusement les règles d'amour:

Qui veut être jugé digne de militer dans l'armée de l'amour, il doit d'abord n'avoir aucune trace d'avarice, mais se répandre en largesse et autant que possible étendre cette largesse à tous".

Nous voyons avec cette citation que celui qui veut être un amant véritable selon les règles de la courtoisie doit "révéler son seigneur, ne jamais blasphémer Dieu ni les saints, être humble envers tous et servir tout le monde, ne dire mal de personne, ne pas mentir, ne se moquer de personne, surtout pas des malheureux, éviter les querelles, et faire son possible pour reconcilier ceux qui disputent". La doctrine de la courtoisie demande donc d'avoir des valeurs telles que la probité, le dévouement total, la sincérité, la bonté... La courtoisie est éducatrice et rend noble ceux qui se soumettent à ses règles. Il est évident que l'amour "convient mieux à qui est noble dans ses mœurs de se choisir un amant de mœurs nobles que de chercher quelqu'un de haut placé, mais inculte".

Voyons maintenant les règles décrites par André le Chapelin:

- "1. Le mariage n'est pas une excuse valable pour ne pas aimer.
2. Qui n'est pas jaloux ne peut aimer.
3. Personne ne peut être lié par deux amours.
4. L'amour croît et diminue sans cesse.
5. Ce qu'un amant prend de l'autre contre sa volonté n'a pas de saveur."

Cet ouvrage savant, rédigé en latin se dit inspiré de *L'Art d'aimer* d'Ovide, mais ses conceptions sont bien différentes de celle de l'Antiquité et prennent leur source dans les usages de la société féodale.

Pour les Grecs, l'amour est une "frénésie" - dit Plutarque. Chez Platon, "l'amour est une fureur, un désir qui va du corps à l'âme; c'est à travers des yeux que l'amour pénètre dans le cœur. Mais si celui-ci n'est

⁴ PERNOD, Régine, *La femme au temps des cathédrales*, Paris: Stock, 1980, p. 136.

⁵ *Ibid.*, p.137

⁶ *Ibid.*, p.139.

⁷ *Ibid.*, p.137.

pas noble, il ne peut pas nourrir l'amour".⁸ Nous retrouvons cette même idée parmi les troubadours et les poètes italiens du XII-XIIIème siècles, les poètes de l'école sicilienne et les poètes de Dolce Stil Nuovo (Jacopo da Lentini, Guidi Guinizelli, Guido Cavalcanti).

Ces poètes soulignent que l'amour annoblit ses fidèles. L'amour exige la noblesse qui n'est pas affaire de naissance mais plutôt des mœurs et des manières. La finesse n'est pas innée, c'est une chose qu'on peut acquérir avec l'éducation.

La noblesse nous conduit vers Dieu. Chez Platon déjà, l'amour "ne s'engendre pas sans quelques divinités." "L'amour est un délire qui procède de la divinité et porte notre élan vers Dieu". L'amour platonicien est ce "délire divin". "L'amour est la voie qui monte par degré d'extase vers l'origine unique de tout ce qui existe loin du corps et de la matière".

Nous pouvons remarquer dans la conception de l'amour un contraste entre les lettres antiques et féodales. La première a une aspiration érotique tandis que l'autre est plutôt sentimentale. L'Antiquité divinise le désir, elle divinise l'Eros. L'homme antique cherche la fusion totale avec la divinité, il cherche l'absorption, la dissolution du moi en Dieu. "L'Eros veut l'union de l'individu dans Dieu, l'individu doit s'élever pour se perdre dans la divine perfection".¹⁰ Nous voyons ici l'idée du "gradualisme".

En Occident, au contraire, - d'après la terminologie de Denis de Rougemont - dans le monde chrétien, il existe un abîme profond entre le Créateur et sa Créature. L'Eros est remplacé par l'Agapé, l'amour suprême qui symbolise l'amour du Fils. L'Agapé ne cherche pas l'union de l'homme et de Dieu. Cette union ne peut s'opérer qu'au-delà de la vie terrestre qui constitue une étape vers Dieu.

La conception de l'amour des troubadours exalte l'amour hors du mariage mais en même temps cet amour exige la chasteté: "...nous disons et affirmons de ferme façon que l'amour ne peut manifester son pouvoir entre deux époux, car ceux qui aiment sont tenus l'un envers l'autre de façon gratuite et sans aucune raison de nécessité; les époux sont tenus d'obéir dûment à leurs volontés mutuelles et en rien ils ne doivent se refuser l'un à l'autre en quoi que ce soit; d'autre part, en quoi croîtra leur honneur s'ils ne jouissent de leur enlacement à la manière des amants, si en rien la probité de l'un et de l'autre ne se passe dans la conduite qu'ils observent que ce qu'ils se sont promis en droit. C'est pourquoi, selon ce

⁸ DE ROUGEMONT, Denis, *L'amour et l'Occident*, Paris: Plon, 1972.

⁹ *Ibid.*, pp. 61-62.

¹⁰ *Ibid.*, p.61.

raisonnement, nous assurons ce que nous enseigne le précepte d'amour, à savoir que: aucune situation conjugale ne permet de recevoir la couronne d'amour, si ce n'est que des liens ont été ajoutés hors du mariage au sein de la milice d'amour".

Voici les aveux et les soupirs des troubadours eux-mêmes:

"(...) II. Celui-là est vraiment mort qui d'amour ne ressent en son coeur quelque douce saveur! A quoi peut servir un être sans valeur, sinon à gêner autrui? Que Dieu ne me hâsse pas au point de me laisser vivre un jour, ou mois, s'il m'arrivait d'être l'un de ces fâcheux et de ne plus me soucier d'amour.

III. Loyalement, sans feintise, j'aime la plus belle et la meilleure. Mon coeur soupire, mes yeux pleurent, parce que je l'aime trop, et c'est ce qui fait mon malheur. Mais qu'y puis-je, si Amour m'a saisi? La prison où elle m'a mis, la seule clef qui puisse l'ouvrir, c'est Merci et de Merci je ne trouve en elle nulle trace." (Bernart de Ventadour)

Cette citation appuie tout ce qui vient d'être dit à propos de la nouvelle conception de l'amour. L'amour est souffrance, le troubadour se sent dans la prison de ses sentiments et se plaint de ne pouvoir obtenir l'amour tant souhaité de la Femme.

2. L'image de la femme

"On peut souvent juger de la civilisation d'une société ou d'une époque par la place qu'elles font à la femme". La poésie courtoise vénère la femme et lui voue un culte. Ce culte qui n'a d'ailleurs pas existé dans l'Antiquité bouleverse la conception de la femme jusqu'alors élaborée.

Nous allons décrire cette nouvelle conception de la femme qui se développe parallèlement à la nouvelle "idéologie" de l'amour (ou elle en est la cause). Nous tenterons d'étudier l'origine de cette mystification de la Femme, de cette divinisation du sexe faible qui prendra forme dans un culte "profane" de la Femme à côté du culte religieux de la Sainte Vierge. La tâche de démontrer l'origine de cette conception est difficile, de nombreux ouvrages s'en occupent dans lesquels se formulent diverses

¹¹ PERNOUD, Régine, *La femme au temps des cathédrales*, pp.145-146.

¹² JEANROY, Alfred, *Anthologie des troubadours*, pp. 48-49.

¹³ POWER, Eileen, *Les femmes au Moyen Age*, Paris: Aubier Montaigne, 1976. p.13.

théories sur la formation d'une image telle de la Femme, ils sont parfois contradictoires et donnent place à de vives discussions.

Comment se fait-il qu'au XII^{ème} siècle, on commence à respecter la femme jusqu'alors méprisée et sous-estimée? Pourquoi est-ce en Provence qu'éclôt cette émancipation et pourquoi au XII^{ème} siècle précisément?

Lorsqu'on étudie l'histoire de l'Occident antique, il est frappant de voir à quel point elle était masculine. A part certains noms de femmes, on a retenu très peu de noms de grands personnages féminins. Dans le droit romain, la femme n'était même pas sujet de droit. Si on regarde sa condition personnelle, ses rapports avec son mari ou avec ses parents, elle n'était qu'un objet. La femme, pareille à une esclave, n'existe pas à proprement parler au regard du droit romain. Elle est soumise aux hommes tout-puissants, notamment à son père, ensuite à son mari. En effet, le père ne gardait qu'une seule fille, l'aînée, les cadettes disparaissent mystérieusement... Il est également significatif que les garçons reçoivent un prénom, tandis que les filles n'ont pas de nom personnel, elles ne portent qu'un nom, celui de la famille paternelle. "Ce n'est que vers l'an 390 que la loi civile retire au père de famille le droit de vie et de mort sur ses enfants". C'est avec la diffusion du christianisme qu'on commence à respecter la personne et qu'on supprime la discrimination entre les deux sexes. "Dès ce moment, la vision de l'homme, le respect de la vie proclamée par la Bible, par l'Evangile, sont suffisamment entrés dans les moeurs pour que s'implante peu à peu le respect de la personne, qui pour les chrétiens s'étend à toute vie, même à celle de l'enfant né ou à naître". Le rôle que jouent les femmes dans l'évangélisation est incontestable. Prenons pour exemple Clotilde, avec l'arrivée de cette femme commence l'histoire de France. Clovis, roi des Francs Saliens, épouse cette femme d'une extrême beauté venant de Genève et se convertit à la foi chrétienne sur le conseil de celle-ci.

Le christianisme déclare l'égalité totale de l'homme et de la femme. Ce sera bientôt le temps de la fondation des premiers monastères. Les femmes bénéficient de la liberté de choix (le choix de la virginité) qui leur était désormais octroyée par l'Evangile. Les Vestales, gardiennes du feu sacré, ont été désignées pour ce destin par leur père et non point selon leur vœu personnel. Ce sont les femmes qui se convertissent les premières et c'est à une certaine Fabiole qu'est due la fondation du premier hôpital. C'est une certaine Mélanie qui abolit l'esclavage dans ses domaines. On mentionne aussi une certaine Paula qui veille à sa

¹⁴ PERNOUD, Régine, *La femme au temps des cathédrales*, p.24.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 24-25.

propre instruction (elle apprend entre autres l'hébreu) et à celle des filles groupées autour d'elle. "On discerne les éléments de la vie domaniale, le début des monastères où s'épanouit une haute culture, ceux de la chevalerie où la double influence de l'Église et de la Femme contribueront à faire l'éducation du mâle, à lui inculquer l'idéal du prince lettré et le souci de la défense du faible".¹⁶

La religieuse sera désormais le nouveau type de la femme. Les moines contribuent aussi bien à la diffusion qu'à la naissance de la culture au point que le plus ancien traité d'éducation a été composé par une femme (Dhuoda) au milieu du IX^{ème} siècle. Les femmes travaillent également sur la copie des codex et déjà au VII^{ème}, siècle, "une manifestation de vie artistique est liée à la vie religieuse".

Petit à petit, la femme occupe une place primordiale dans la société féodale (les "mondaines" ainsi que les religieuses). Elles sont la source de tout bien et de la vertu chrétienne.

"Je tiens pour certain que les hommes ne sont rien, qu'ils sont incapables de boire à la source du bien s'ils ne sont mus par les femmes. Toutefois, les femmes étant l'origine et la cause de tout bien, et Dieu leur ayant donné une si grande prérogative, il faut qu'elles se montrent telles que la vertu de ceux qui font le bien, incite les autres à en faire autant....Chacun doit s'efforcer de servir les dames afin qu'il puisse être illuminé de leur grâce....tout le bien que font les êtres vivants est fait par l'amour des femmes".

¹⁶ PERNOUD, R., *La femme au temps des cathédrales*, p.34.

¹⁷ *Ibid.*, p.49.

¹⁸ *Ibid.*, p.134.

FILÓ Réka

LE HÉROS SANS PEUR **- REMARQUES SUR L'ANALYSE D'UN CONTE -**

Étudié de différents points de vue depuis plus d'un siècle, le conte a entre autres servi, grâce à son caractère linéaire et peu complexe, de point de départ à des investigations plus poussées sur le récit en général.

A la fin des années 20 V. Propp, travaillant sur des contes merveilleux, a démontré leur identité fondamentale en les ramenant à une séquence unique, composée de 31 fonctions telles que le méfait initial, le départ du héros, l'acquisition d'un auxiliaire magique etc.¹

Regroupant certaines de ces fonctions déterminées par Propp, A. J. Greimas, dans les années 60, a construit un modèle à six actants pour définir la structure de base du récit. Selon son schéma, le conte s'organise autour d'une quête dont les actants sont le destinataire, le héros et l'adjuvant d'une part, le destinataire, l'objet et l'opposant de l'autre. La situation initiale se caractérise par l'intégrité et l'harmonie qui se trouvent bientôt troublées soit par un membre de la même société, soit par quelqu'un qui vient de l'extérieur. La société souffre alors d'un manque au sens large: c'est le manque de l'objet de la future quête supposée susceptible de rétablir cette intégrité. C'est alors qu'une entité constituée en destinataire charge quelqu'un - qui deviendra, par là, le sujet - de combler le manque, et lie avec lui un contrat. Le sujet est donc obligé de revenir pour pouvoir remettre l'objet à celui qui pourra en profiter et qu'on désigne sous le nom de destinataire. Pour retrouver l'objet, le sujet quitte son espace d'origine et passe par des épreuves d'abord qualifiantes, puis, plus tard, par une épreuve décisive. Pour en sortir vainqueur, il reçoit l'aide des adjuvants. C'est lors de ces épreuves que l'opposant (ré-)apparaît et, finalement, se trouve vaincu par le sujet

¹ PROPP, V., *Morphologie du conte*, Paris: Seuil, 1974.

qui, ensuite, s'empare de l'objet, regagne son espace d'origine, remet l'objet au destinataire et reçoit la récompense.

Dans un article sur un conte lithuanien, celui du *Héros sans Peur*, Greimas fait remarquer de nombreux éléments qui en rendent l'analyse peu évidente. Voyons maintenant l'histoire du conte, reconstituée à l'aide des détails que Greimas donne dans son texte.

Le héros qui n'a peur de rien se met en route pour trouver la peur sans que quiconque lui demande de partir. Il affronte des adversaires et il les vainc tous. Lors des affrontements, il est aidé par le feu, par un établi et par une râpe à polir. Finalement, le Héros sans Peur (désormais: HsP) triomphe même de Velnias, "maître jusqu'alors incontesté de l'univers où se trouvent les deux protagonistes", et avec qui il semble être situé, hiérarchiquement, sur le même plan de puissance. Ayant vaincu Velnias, le HsP "devient régent au royaume et gendre du roi". La plupart des variantes s'arrêtent là, mais il y en a six qui "gardent présente la finalité du conte et permettent au héros de trouver la peur dans une séquence surajoutée". La fille du roi, "en déversant sur lui, pendant son sommeil, un seau d'eau froide", arrive à lui faire peur.

Par rapport à ce schéma, le conte du HsP présente des différences considérables. Dans la plupart des variantes, le héros se met en route sans qu'on lui demande de partir; il ne s'agit ni d'un contrat, ni d'un engagement de retour. Aussi ne retourne-t-il pas dans son pays mais, dans la plupart des variantes, il reste dans le pays de ses aventures.

Je trouve pourtant que ce conte montre bien plus que des différences formelles: de nombreux signes portent à penser que le héros qu'il met en scène est un héros d'ordre supérieur. Pour ce, je propose d'examiner, tout en tenant compte des particularités, la distribution actantielle de ce conte qui, elle aussi, sort visiblement de l'ordinaire. A tel point que je trouve qu'il n'y a que le sujet dont l'identification est incontestable: S=HsP.

Le cas du destinataire est moins évident, puisque dans la plupart des variantes personne ne demande au sujet de partir, personne ne lui propose de contrat. Toutefois, les actants n'étant pas des personnes mais des fonctions, on peut admettre qu'une même personne en assume plusieurs: ainsi le héros qui se met en route de sa propre décision peut-il être considéré comme son propre destinataire: Dr=HsP.

Pour continuer l'identification, il est nécessaire de commencer par examiner l'objet de plus près, puisque les actants qui restent peuvent, en fonction de la figuration de l'objet, avoir un contenu différent.

² GREIMAS, A.J. "Le Héros sans peur", *Du sens I*. Paris: Seuil, 1970.

De l'objet on peut savoir qu'il est susceptible de combler un manque quelconque, et que cette aptitude lui assure un statut d'objet de valeur.

Dans le cas du HsP, deux faits apparents portent à penser que le manque est celui de la peur: et le nom même du sujet, et les allusions textuelles persuadent le lecteur qu'il s'agit d'une quête de la peur.

Cependant, on a du mal à imaginer que la peur en elle-même, en tant que telle, puisse être un objet de valeur. Mais alors, pourquoi le héros en a-t-il besoin au point d'en partir à la quête? Au fait, une fois acquise, à quoi la peur lui servirait-elle? Bref, quel est le motif fondamental de sa quête?

Avant de répondre à ces questions il faut remarquer que le fait que le HsP n'a peur de rien permet plusieurs interprétations. On peut dire par exemple que, par ce manque de la peur, il diffère des gens de la société dont il semble faire partie mais de laquelle, en réalité, il est séparé par son aliénation, résultat de "la non-reconnaissance de l'autorité profane et sacrée". Le héros, écrit Greimas, chercherait alors "à supprimer sa propre aliénation, à retrouver le principe d'ordre dans lequel il pourrait s'intégrer". Son but final serait donc de s'intégrer dans la société: de devenir comme les autres, peureux, gris, moyen. Mais, dans ce cas, on serait porté à se demander s'il est vraiment un héros... De plus, il est "un héros sans contrat et sans engagement de retour". En effet, on sait qu'il ne rejoint plus la société d'origine. Mais alors comment aurait-il pu se fixer un tel but?

C'est pourquoi je pense que le manque de la peur en lui-même n'est pas un motif suffisant pour fonder la quête: le HsP doit avoir un but ultérieur à celui de la quête de la peur (dont il a pourtant besoin pour y arriver). Par conséquent, l'objet de la quête doit être un objet assez complexe. Je reprends alors la question: en quoi la peur peut-elle servir au héros? Si elle arrive à le saisir, qu'est-ce qu'il en fera? - Si elle arrive à le saisir, il ne lui reste plus qu'à la surmonter. Dominer sa peur, savoir agir malgré elle: cette capacité est une des composantes de l'objet. Or, savoir agir malgré la peur, c'est avoir du courage. En effet, le HsP est, à l'origine, caractérisé par la catégorie /-peur/ qui l'empêche de pouvoir être caractérisé par /+courage/. Le manque à combler serait donc celui du courage: le courage ce qui, par définition, exige la connaissance de la peur.

Toutefois, trouver la peur n'est pas une tâche facile pour quelqu'un qui n'en a pas du tout. Au fait, comment peut-on prendre peur? Pour ce, il est nécessaire d'en faire une petite analyse.

La peur, de par sa nature, ne peut pas exister en elle-même: elle est toujours liée à une personne. Par conséquent, elle ne peut pas être un

objet de don, elle ne peut être ni transmise ni introduite, mais seulement induite. Faire peur signifie induire de la peur; mais pour ce faire, l'actualisation d'une situation présentant une force susceptible de faire peur (SSFP/FSFP) est indispensable. Mettons alors que c'est l'expérience désagréable en tant que telle qui possède cette force. La peur, elle, ne peut venir que de la certitude ou de la possibilité (ou de la supposition de celles-ci) de devoir vivre une expérience désagréable. On peut alors la définir comme le sentiment qu'on a devant une expérience qu'on ne veut pas mais qu'éventuellement on doit vivre. Si l'on n'a pas peur, c'est que cette opposition n'existe pas: soit on veut connaître la peur, soit il est impossible qu'on soit contraint de vivre cette expérience. Par conséquent, si le HsP veut trouver la peur, il doit

- trouver ou supposer une SSFP/FSFP
- vouloir l'éviter
- être contraint de l'affronter

Le HsP veut donc trouver une situation qui le mette en face d'une force susceptible de faire peur. Or, cette force en est seulement susceptible; la réalisation de cette aptitude virtuelle dépend de la réaction de l'autre à cette menace. Le pouvoir de la SSFP n'est pas absolu mais relatif: la force qu'elle comprend se mesure à celle que présente la résistance de celui à qui la menace est adressée. La SSFP doit donc être suffisamment puissante. Comme le HsP est à la recherche d'une SSFP qui soit capable de remplir sa fonction en face de lui, c'est à dire de présenter une force plus grande que celle de la résistance du héros, les FSFP doivent passer par des épreuves pour être qualifiées. Or, le fait que parmi les actants c'est à l'opposant que la FSFP appartient implique que, en dernière analyse, c'est l'opposant qui doit être qualifié, et ce par le héros!

Théoriquement, il existe donc deux sortes d'épreuves: la première est celle des opposants, la deuxième succéderait à leur qualification et consisterait, pour le HsP, à surmonter la peur. Pourtant, à la suite de l'échec de la première, la deuxième ne se réalise pas.

Maintenant, d'après ce qui vient être dit, on peut proposer une identification de l'objet, ou plutôt des objets: O1 = la peur, O2 = la capacité de la dominer, d'agir malgré elle = le courage.

Arrivé à ce point, on doit mettre en valeur une contradiction qui paraît exister dans la distribution des fonctions. La question qui se pose est la suivante: comment est-il possible que l'opposant veuille aider le héros à atteindre son but? Est-il vraiment opposant? Pour aborder ce problème assez délicat, je propose de considérer ce qui suit.

La fonction qu'un personnage remplit peut être déterminée de deux façons. D'une part selon ses buts, selon sa propre conscience, c'est à dire selon le programme que son rôle lui impose. D'autre part, elle est déterminée en fonction de la relation du contenu concret du programme du personnage au contenu de celui des autres actants. Prenons l'exemple de Velnius: son but est de vaincre le HsP. Ce qui rend la situation paradoxale, c'est que - au premier niveau au moins - le but du HsP est identique à celui de l'opposant: celui-là cherche sa propre défaite espérant pouvoir ainsi trouver la peur. Or, leurs buts étant identiques, Velnius pourrait être en même temps l'adjuvant du héros.

Du point de vue du héros, l'adjuvant est celui qui l'aide à acquérir l'objet, et l'opposant, celui qui l'en empêche. Velnius, par son incompetence et par son incapacité à se qualifier, n'aide pas le HsP, donc il n'est pas adjuvant; au contraire, il l'empêche de trouver la peur. Avant l'épreuve, il est adjuvant et opposant virtuels. Par son échec, c'est sa fonction "opposant" qui se réalise, et c'est inséparable de la non-réalisation de la fonction "adjuvant". Autrement dit, il est opposant parce qu'il prive le HsP de son éventuel adjuvant, c'est à dire de lui-même.

Restent encore les trois éléments qui, au premier niveau, se définissent comme adjuvants: notamment le feu, l'établi et la râpe à polir. Ils sont là pour servir le héros; pourtant, si l'on examine leur rôle de plus près, on se rend compte qu'ils ne l'aident pas à acquérir l'objet de sa quête, ils ne l'aident pas à prendre peur. En effet, ils n'ont qu'une fonction indirecte, secondaire: celle d'aider le HsP à soumettre les candidats à l'épreuve et, par là, à trouver le digne adversaire - ou plutôt à disqualifier et à sélectionner ceux qui ne le sont pas.

Il apparaît donc que le HsP, dans la première partie qui constitue le corps du conte, n'a pas d'adjuvant véritable qui puisse l'aider à avoir peur. Le feu, l'établi et la râpe à polir ne sont adjuvants que d'une manière indirecte et, en ce qui concerne l'adversaire, de ses deux fonctions virtuelles (adjuvant - opposant) l'une seulement peut être réalisée - or, il semble y avoir une contrainte qui exige que ce soit la fonction d'opposant. Cette contrainte est celle de la victoire du héros.

Le héros est donc contraint de vaincre: il est déterminé, il ne peut que triompher. La peur, et nous l'avons supposé, provient d'une expérience désagréable à vivre. Par expérience désagréable le héros, n'étant affecté par aucun tourment, n'entend rien d'autre qu'une défaite définitive. En même temps, il est voué à la victoire, il peut être sûr de ne pas se trouver définitivement vaincu. Il est prédestiné à réussir sa mission. Il doit surmonter les épreuves, autrement le conte est soit coincé, soit altéré. L'expérience qui attend le héros est agréable: c'est celle de la victoire. Les vicissitudes ne le font pas souffrir; lors de

l'épreuve décisive sa réussite est assuré; - par conséquent, faute d'expérience désagréable à vivre, il n'a pas de quoi avoir peur. Mais tout cela au prix de l'absence de la liberté!

Qu'est-ce qui résulte alors, pour le héros, du fait qu'il n'est pas libre, qu'il est déterminé? La conséquence la plus évidente est qu'il ne risque rien. Mais s'il ne risque rien, s'il n'y a aucun enjeu, sa quête n'a peut-être pas de valeur réelle: puisque la valeur potentielle d'une victoire est proportionnelle à la possibilité de défaite en cas d'échec. Devenir libre signifierait donc valoriser sa quête. Être libre, c'est avoir la possibilité d'échouer. Avoir la possibilité d'échouer est, pour le héros, avoir la possibilité de vivre une expérience désagréable. Se trouver en face de cette possibilité, c'est avoir peur. Avoir peur, c'est donc valoriser sa quête. Avoir peur peut être, par conséquent, un signe de la liberté; si le HsP cherche la peur, il cherche en même temps, implicitement, à devenir libre. On peut alors ajouter un troisième objet: O3 = la liberté. Or, si le HsP veut avoir peur, avoir du courage et être libre, le destinataire ne peut être que lui-même: Dre=HsP.

Le HsP veut donc trouver la peur mais, lors des affrontements avec ses adversaires, il n'y arrive pas. Quelques variantes du conte lui permettent pourtant, dans une séquence surajoutée, de prendre peur en faisant déverser sur lui par la fille du roi, pendant son sommeil, un seau d'eau froide. (Adj. = la fille du roi) Comment peut-on en expliquer la réussite?

Je trouve que la clé de la solution est, d'une part, le moment choisi pour induire la peur dans son âme: puisque le sommeil, état de conscience modifié, rend le dormeur plus ouvert, plus vulnérable. D'autre part, la réussite s'explique par le recours à un artefact: notamment, à la disjonction de l'être et du paraître. Lorsqu'elle déverse sur lui de l'eau froide, la fille du roi semble être offensive bien que, dans ses intentions, elle ne le soit pas. Le HsP identifie la situation au niveau de la structure: croyant au paraître, il pense avoir affaire à un opposant. Mais il ne connaît pas le contenu actuel de cet actant: pour lui c'est inconnu, c'est l'inconnu, c'est l'actualisation simultanée de tous les opposants virtuels. Le héros, lui, possède la capacité virtuelle de vaincre n'importe quel opposant. Mais, comme il ignore la figuration de l'actant auquel il pense avoir affaire, il ne sait pas par quel moyen il pourrait le vaincre. Alors, il prend peur: et cette peur est celle de ne pouvoir réaliser la capacité concrète par laquelle il pourrait triompher, donc la peur être vaincu.

Mais la réalité est que le contenu de cet actant est trompeur: c'est l'adjuvant qui fait semblant d'être opposant. On constate donc que par cette tricherie la fille du roi fait parvenir au HsP l'expérience de la peur. Mais comment expliquer cette nécessité de tricher?

L'explication de la nécessité de tricher requiert une analyse préalable de l'essence du conflit.

Suivant le schéma du conte, le but de l'opposant est de vaincre le sujet et vice versa; et c'est cet antagonisme qui constitue le conflit de base. Mais prenons le cas concret du HsP: son but, c'est de trouver la peur; et on a vu qu'il compte la trouver en se faisant battre. Il veut donc vaincre l'opposant et, à la fois, être vaincu par celui-ci. Il s'agit ici du paradoxe que Greimas fait remarquer: "pour accomplir sa tâche, il se doit d'être vaincu; mais, s'il est vaincu, il cesse d'être héros". On constate donc que le conflit de base se trouve dans la personne du héros même: parce qu'il n'est pas un. Il est déterminé de deux façons: en tant que héros, il l'est par la structure du conte, et en tant qu'individu, par son but individuel. En quelque sorte, il est son propre opposant. Plus exactement, on pourrait dire que le conflit de base n'est pas la confrontation classique des intérêts du sujet et de l'opposant, mais de ceux du sujet de la structure et du sujet du contenu, l'un étant opposant de l'autre. On peut alors identifier ce dernier actant dans sa complexité: Opp. = Velnias etc., Opp. = le sujet même.

Le héros, déterminé par la structure, a pour but d'arriver à son but, d'acquérir l'objet également conçu comme un élément de la structure, indépendamment de la figuration de celui-là. D'autre part, il doit triompher pour l'acquérir.

L'individu - le HsP, le sujet qui porte un nom - veut, pour sa part, arriver à un but concret, qui est cette fois la peur (et, par là, le courage et la liberté). L'individu est libre de choisir ses moyens. Pour connaître la peur, il accepterait même de vivre une expérience désagréable, d'être vaincu; ou de supposer une défaite possible.

Cependant, le côté héros refuse formellement une supposition pareille: elle est exclue puisqu'il possède, théoriquement, la capacité de vaincre n'importe quel opposant. Il ne reconnaît pas la supériorité de quelqu'un sans vouloir l'affronter. Or, si l'affrontement a lieu, l'adversaire est opposant pour le héros, et adjuvant virtuel pour l'individu. Ainsi la lutte sert-elle à dévoiler l'adversaire: à voir laquelle des deux fonctions se réalise. On constate qu'il est toujours vaincu, c'est à dire toujours opposant: il paraît donc que la structure est plus forte que son contenu variable. La vigueur du programme imposé par la structure ne permet pas à celui du contenu de se réaliser.

Le héros n'est pas vaincu, donc l'individu n'est pas vaincu non plus. Le héros continue alors son chemin, le côté individu et son but coincés dans son sac; il est héros, déterminé par la structure. S'il rencontre un actant qui agit en opposant, cela déclenche en lui, comme dans une machine, un programme de lutte qui, d'ailleurs, ne peut se

terminer que par sa victoire. Il ne se rend pas compte, ou bien il est contraint de ne pas tenir compte du fait que par une défaite le côté individu atteindrait son but. Il ne peut que suivre, étape par étape, son cours dans la structure du conte. Il veut acquérir l'objet sans savoir ce que c'est au niveau concret.

Mais l'individu, n'étant pas déterminé par la structure, peut et doit tenir compte de la figuration de l'objet. Le HsP, le sujet de ce conte nominalement désigné, c'est à dire le côté individu de l'actant complexe, veut trouver la peur et il sait que les affrontements, épreuves selon la structure, sont des occasions excellentes pour arriver à son but. Mais dans ce cas, l'objet serait retrouvé au cours et non pas à la suite de l'épreuve dans laquelle, de surcroît, le héros ne se qualifierait pas. La contradiction qui existe entre les deux programmes ne peut pas être levée sans tricher.

Il faut donc recourir à la disjonction de l'être et du paraître et, d'autre part, saisir l'occasion offerte par le fait que le HsP sommeille. Voir la distribution actantielle était nécessaire non seulement pour se rendre compte du caractère complexe de ce conte, mais aussi parce que ses éléments particuliers ainsi étalés font du HsP un héros d'ordre supérieur.

Tout d'abord, il y a le syncrétisme du sujet avec le destinataire et le destinataire. C'est le HsP qui éprouve le manque, puisque le manque lui est intérieur; il s'en rend compte et il se charge lui-même d'acquérir l'objet. Il est son propre contractant et il sait qu'il sera récompensé par la réussite, puisqu'il est aussi son propre destinataire. Il est plus autonome, plus indépendant, plus conscient que les autres héros: lui, il n'a pas besoin d'un destinataire incarné dans une autre personne - il a déjà intériorisé cette fonction.

Ensuite, le départ du héros n'est pas dû à l'enlèvement d'un objet, mais à la reconnaissance d'un manque qui, paraît-il, était jusqu'alors un manque inconscient. Vouloir acquérir quelque chose qu'il n'avait jamais eu suppose de la part du HsP une connaissance plus poussée de l'univers que celle que possède le héros ordinaire.

Quant à l'objet de sa quête, c'est un objet complexe qui est constitué par le courage et la liberté. Mais pour l'acquérir, le HsP établit une stratégie: il se propose de trouver d'abord la peur. Aussi dit-il à ceux qu'il rencontre qu'il cherche la peur. Il ne leur révèle pas le but final de sa quête: cela ne les regarde pas. L'effort qu'il devra faire pour la surmonter est son affaire intime: il n'aura aucun adjuvant, la réussite tient à lui seul. (Pour la liberté il ne doit pas lutter: elle lui est donnée avec la peur.)

Le courage et la liberté sont des besoins très subtiles, de caractère psychologique, imposés par la conscience du héros; c'est à dire que l'objet n'est pas d'essence matérielle, comme dans la plupart des contes.

Du manque c'est le HsP seul qui souffre et, soucieux de sa propre qualité, il fait de l'acquisition de l'objet qui le comble une question de conscience. Il ne se contente pas de l'estime des autres que son statut de héros doit normalement lui assurer. L'étalon auquel il se mesure se trouve en lui-même: c'est à ses propres attentes qu'il veut répondre.

Comme le HsP, le héros ordinaire n'est pas un non plus, mais sa double détermination ne provoque aucun conflit, aussi reste-t-elle inaperçue: le côté individu se soumet sans résistance à la structure. Son but concret, le contenu variable de l'objet n'entre jamais en contradiction avec les contraintes du conte.

Si le HsP décide de trouver la peur, cette décision semble contenir l'élément clé "conscience". De plus, une décision pareille peut être considérée comme la prise de conscience du côté individu.

Parce que se fixer la peur comme objet, c'est se révolter, c'est lancer un défi à la structure du conte.

GAÁL Judit

LA THÉORIE MINIMALISTE ET LA DISLOCATION À GAUCHE DANS LA PHRASE FRANÇAISE

Introduction

Les phrases à construction disloquée sont typiques à la langue française. Ce phénomène a toujours été un problème très discuté des recherches syntaxiques car on n'a pas réussi à trouver une manière d'analyse recouvrant le tout. Les analyses en grammaire générative ont apporté des solutions très différentes: certaines créent cette construction¹ par génération dans la base, d'autres le font à l'aide des transformations.

Au cours de nos observations nous voudrions découvrir les cadres théoriques assurés par le nouveau Programme Minimaliste de Noam Chomsky.

Le but de ce travail est de retrouver une analyse dans cette théorie qui puisse recouvrir tout le phénomène de la dislocation. Nous allons démontrer que la dérivation de cette structure se déroule par des mouvements déclenchés par certains traits morphosyntaxiques du constituant disloqué.

¹ Selon KAYEN, R.S. (*De la syntaxe du français*, Paris: Seuil, 1977) et MILNER, J.-C. (*De la syntaxe à l'interprétation*, Paris: Seuil, 1978) le détachement du constituant se réalise par des transformations, cependant RADFORD, A. (*Transformational syntax*, Cambridge: C.U.P., 1988) trouve que, par rapport à la topicalisation, la dislocation est engendrée dans la base.

I. La théorie

1. Le Programme Minimaliste

La récente théorie grammaticale de Noam Chomsky, appelée programme minimaliste, a été publiée la première fois en 1992, lors mon travail je vais suivre les idées de la publication de 1993.²

Tout d'abord j'esquisserai ce modèle, en soulignant les nouveaux éléments par rapport aux anciennes théories.

Dans ce système il n'y a que deux niveaux où les principes de grammaticalité opèrent: la *forme logique* (FL) et la *forme phonologique* (FP). Ces niveaux sont reliés dans le lexique par un système computationnel. Une dérivation syntaxique est accomplie par la projection d'une multitude d'éléments lexicaux sur *une paire représentationnelle FL-FP*. C'est ainsi que nous aurons la description structurale (Structural Description - SD) d'une phrase. Ce sont les *représentations* nommées *interface* qui servent d'information fournie (input) pour les systèmes extragrammaticaux: pour les systèmes articulationnel-perceptionnel (AP) et conceptuel-intentionnel (CI).

Les principes de grammaticalité sont réduits à un seul principe, à celui de *l'Interprétation Complète* (Full Interpretation - FI):

Les représentations "interface" doivent être complètement interprétables pour les systèmes de performance pertinents. Plus exactement:

a, Une représentation FP ne peut pas contenir un symbole qui n'est pas interprétable pour AP.

b, Une représentation FL ne peut pas contenir un symbole qui n'est pas interprétable pour CI.

Une SD - la structure d'une phrase - peut être générée dans cette grammaire de la manière suivante:

Le système computationnel projette les éléments lexicaux dans des arbres X', et il y exécute les opérations syntaxiques.

Par opérations syntaxiques, il faut entendre des mouvements et des *transformations généralisées*⁵ Ces opérations sont applicables jusqu'à

² CHOMSKY, Noam: "A Minimalist Program For Linguistic Theory"; in: HALE, K. & KEYSER, S. J. (eds.): *The View from Building 20.*, Cambridge: MIT Press, 1993.

⁵ La Théorie Minimaliste introduit la notion de la transformation généralisée (GT). a, Les éléments provenant du lexicon sont projetés dans des arbres X' par la GT. b, C'est la GT qui construit les relations Tête-Complément et Spécifieur-Tête

ce que nous arrivions au point appelé *SPELL-OUT*⁶ où la représentation FP se ramifie. Les règles phonologiques sont employées à ce point-là, mais les opérations syntaxiques peuvent se dérouler plus loin, jusqu'à ce que la phrase atteigne le niveau de la FL, jusqu'à ce qu'elle reçoive la représentation logique lui appartenant.

SPELL-OUT peut être conçu comme une étape intérieure du système lors de la dérivation d'une SD. Le point, où *SPELL-OUT* s'accomplit, est déterminé par des principes d'économie généraux et, d'une langue à l'autre, sa place sera très variée.

SPELL-OUT équivaut à la structure superficielle car il est l'étape de la dérivation où l'ordre des mots doit être fixé.

Mais comme les mouvements s'accomplissant avant *SPELL-OUT* sont appelés "overt movement", c'est-à-dire mouvements ouverts car ils sont perceptibles aux sujets parlants: ils se montrent dans l'ordre des mots.

Les mouvements s'accomplissant après *SPELL-OUT* sont appelés "covert movement", c'est-à-dire mouvements couverts car ils ne se montrent pas dans l'ordre des mots.

2. La structure phrastique dans la Théorie Minimaliste

Nous allons observer la structure des phrases dans les cadres du minimalisme, et les principes fondamentaux auxquels les mouvements sont sujets.

Lors de la description générale du modèle nous avons affirmé que le système computationnel projette les éléments lexicaux dans des arbres X'.

A l'intérieur des structures X', entre les éléments il existe des *relations dites locales*. Ce sont les suivantes:

- Spec - Tête
- Tête - Complément
- Tête - Tête
- Chaîne

Comme structure de base, nous accepterons le suivant (d'après Chomsky 1993):

[CP[Agr_SP[TP[Agr_O P[VP]]]]]

⁶ Les termes techniques de cette théorie n'existent pas encore dans le français, ceux que j'utilise au cours de mon travail sont mes propres inventions

Les noeuds Agr se composent des traits (genre, nombre, personne). Agrs contiendra les traits du sujet, Agro contiendra ceux de l'objet, T contiendra le trait temporel du verbe.

3. Les principes de base déclenchant les mouvements

Après avoir défini les notions de base caractéristiques de la structure de phrase, nous examinerons les contraintes des opérations syntaxiques et les principes déterminant la place du point SPELL-OUT.

3.1. LAST RESORT

Les mouvements sont déterminés par l'interaction du principe *LAST RESORT* (Dernière Issue) et des autres principes déclencheurs de mouvement.

LAST RESORT: Bouge seulement si c'est nécessaire.

Les mouvements sont nécessités par des principes d'économie:

1. L'économie de la représentation (FI). Pendant la représentation il ne peuvent pas rester des symboles superflus.

2. L'économie de la dérivation (*LAST RESORT*). Pendant la dérivation il ne peut pas y avoir des pas superflus.

Les mouvements se déclenchent pour réaliser certains principes, certains mouvements sont bloqués parce que les principes se réalisent sans eux.

3.2. Les m-traits et la Théorie de Vérification

La théorie de vérification (Checking Theory):

Un constituant participant à la dérivation et disposant d'un trait morphosyntaxique doit vérifier (to check) un autre élément disposant d'un trait convenable au premier. Cette vérification ne peut se dérouler que dans une configuration de vérification (checking configuration) locale.

Dans la grammaire, la multitude des principes déclencheurs est composée de ces demandes morphosyntaxiques.

Les traits morphosyntaxiques (m-traits) sont les suivants:

- traits de cas,
- ϕ -traits: ceux de nombre, de genre, de personne,
- traits de temps.

Finalement, c'est le principe FI qui détermine ces déclencheurs morphosyntaxiques: les m-traits doivent disparaître de la représentation avant que l'interprétation phonologique et sémantique de la phrase ne se réalise.

3.3. Traits faibles - traits forts

Qu'est-ce qui définit la place du mouvement par rapport à *SPELL-OUT*? En répondant à la question, nous trouverons une explication à la variation de l'ordre des mots.

Partons des hypothèses suivantes:

- Les représentations FP sont sujets au principe FI.
- Certains m-traits sont invisibles à FP.
- Le système computationnel privilégie les mouvements après *SPELL-OUT*.

Pourquoi n'est-il pas nécessaire de déclencher tous les mouvements avant *SPELL-OUT*?

Certains traits ont une caractéristique spéciale leur permettant d'être présent à FP sans transgresser FI à ce niveau:

- *traits faibles*: ceux qui sont invisibles à FP (permettant ainsi le mouvement après *SPELL-OUT*)
- *traits forts*: ceux qui sont visibles à FP (défendant ainsi le mouvement après *SPELL-OUT*).

3.4. Le principe du PROCRASTINATE

Le mouvement ouvert (donc après *SPELL-OUT*) n'est qu'une dernière issue qu'il faut utiliser au cas où c'est nécessaire pour éviter la transgression de FI.

PROCRASTINATE:

Un mouvement donné doit se dérouler après *SPELL-OUT*, si seulement son application n'est pas nécessaire à la réalisation d'une dérivation à FP.

II. Le phénomène langagier analysé: la construction disloquée dans le français

Précédemment nous avons dessiné le cadre théorique dans laquelle nous ferons notre analyse. Ci-dessous nous observerons les caractéristiques de la construction à analyser.

1. La description de la dislocation

Le sujet de mon travail est un phénomène utilisé de plus en plus souvent par les sujets parlant. Il est typique à la langue parlée mais certaines formes deviennent légitime dans la grammaire et pénètrent dans la langue écrite.

1. *Mon indépendance, je l'ai sauvegardée.*
2. *On me l'a fait une fois, ce coup-là.*

Ces phrases contiennent un élément se situant hors de la structure auquel nous ne pouvons pas attribuer une fonction syntaxique traditionnelle. Cet élément extérieur est lexicalement rempli et il ne constitue pas une unité prosodique avec la phrase. Ces constructions doivent contenir un élément pronominal étant en relation anaphorique avec l'élément extérieur.

Les constructions ayant des caractéristiques pareilles sont appelées constructions disloquées. Il existe une dislocation à gauche et à droite, au cours de mon travail j'examinerai cette dernière.

2. La dislocabilité des constituants syntaxiques⁷:

Dans le français, presque tous les contituants de la phrase sont dislocables⁸

⁷ La définition et la liste des différents types se trouvent dans LARSSON, E. *La dislocation en français*, Lund: CWK, 1979.

⁸ A l'exception des suivants:

- article indéfini non-générique: **Un garçon, je le connais.*
- pronoms indéfinis: **Quelques hommes, ils lui viennent en aide.*
- numéraux non-génériques: **Quatres enfants, ils se sont perdus*

- les groupes nominaux:

3. *Ce garçon, je le connais.*

- les phrases prépositionnelles:

4. *Seulement des arbres, je m'en méfiais aussi.*

- les phrases adverbiales:

5. *Là-bas, j'y suis resté longtemps.*

- les phrases adjectivales:

6. *Gentils, les garçons le sont.*

- les groupes verbaux:

7. *Danser, elle le fera toute sa vie.*

Il existe des constructions disloquées multiples dans lesquelles l'ordre linéaire des éléments n'est pas fixe. Ainsi on peut avoir des phrases ambiguës:

8. *Pierre, le patron, il ne le supporte pas.*

Nous avons donc vu alors les caractéristiques générales et les possibilités de la dislocation.

III. La construction disloquée dans les cadres de la Théorie Minimaliste

1. La structure de la phrase simple d'après le minimalisme

Dans cette partie, nous examinerons la réalisation de la construction disloquée dans les nouveaux cadres théoriques, mais pour voir cela, il est inévitable de discuter à fond l'arbre structural de la phrase simple et le mouvement des éléments respectifs.

1.1. La structure de la phrase anglaise⁹

Comme la théorie se fonde sur l'anglais, la connaissance de cette analyse nous aidera à faire celle de la phrase française.

Très brièvement, les opérations syntaxiques suivantes se déroulent avant *SPELL-OUT* dans la phrase simple anglaise:

- dans une phrase sans adverbe: NP sujet se déplace de VP-Spec à Agr_SP-Spec

- dans une phrase contenant un adverbe: NP sujet monte de VP-Spec à Agr_SP-Spec, et le verbe monte à Agr_O avec option.

1.2. La structure de la phrase française

Partons du comportement du verbe. Il dispose des traits morphosyntaxiques forts, il doit donc les vérifier dans la syntaxe ouverte, il doit alors quitter VP¹⁰.

NP sujet, lui aussi, doit quitter sa position intérieure à VP-Spec, pour pouvoir vérifier ses traits de cas et ses -traits, il montera donc à Agr_SP-Spec.

NP objet restera dans sa position sous V': dans la syntaxe ouverte il ne montera jamais plus haut. Nous pouvons justifier ce comportement en observant les phrases suivantes:

9. a, *Il réfléchit longtemps.*
- b, **Il longtemps réfléchit.*

Dans le français, l'adverbe ne peut jamais avoir sa place après l'objet, il se situe toujours juste derrière le verbe.

⁹ Lors de la présentation de la structure, j'ai suivi CHOMSKY, *op. cit.*, WILDER, Ch. & CAVAR, D. "The Minimalist Program" *Studia Linguistica*, June 1994. V. 48, Nro 1. et BRANIGAN, P. *Subjects and Complementizers*, Cambridge: MIT Working Papers in Linguistics, 1992.

¹⁰ D'après BRANIGAN le V-trait est optionnellement fort où faible, car certains adverbes peuvent se situer devant et derrière le verbe conjugué aussi.

2. L'analyse de la dislocation dans le français

2.1. L'opération syntaxique résultant de la construction

Nous essaierons de définir l'opération syntaxique et d'explicitier la position de l'élément pronominal et celle du constituant disloqué dans l'arbre structural.¹¹

- La structure de départ est la même que dans la phrase simple, à l'exception d'une certaine ClitP qui occupe la position du constituant à disloquer.

- Nous appelons ClitP le constituant à projection maximale, disposant d'un [Clit] trait morphosyntaxique fort, et ainsi, au cours des opérations syntaxiques il se comporte comme un élément complexe dont la tête est un pronom clitique abstrait.

- Ce complexe dispose d'un [Topic] trait fort aussi.

- ClitP contient un élément pronominal ou référentiel contenant les traits de cas et les -traits du constituant à disloquer.

Quant à la dislocation à gauche, la construction est créée par un mouvement. Au cours de ce mouvement, ClitP se scinde en deux, le [Clit] trait se lexicalise et sous forme d'un pronom clitique il sera adjoint au verbe (contenant toutes les informations grammaticales de ClitP - ses traits morphosyntaxiques à l'exception de [Topic]). L'élément à disloquer, comme un élément fonctionnellement vide, ne contenant que le trait [Topic], montera au noeud CP₂ de l'arbre syntaxique. CP₂ est créé à partir de CP par une adjonction chomskienne.

2.2. Arguments pour le mouvement

Par rapport à la solution de Radford, nous expliquons cette construction à l'aide de l'application d'un mouvement. C'est ce mouvement qui assurera la relation coréférentielle entre le constituant disloqué et le pronom clitique: la coréférence est obligatoire à l'intérieur de la construction disloquée.

¹¹ RADFORD présente une analyse d'après laquelle la construction est engendrée dans la base. Il fait la différence entre dislocation et topicalisation, cette dernière est analysée par mouvements. Par rapport à l'anglais, dans le français il n'existe pas deux constructions pareilles. Tout détachement de position A "laisse" derrière lui un pronom. La place de ce pronom n'est pas identique à la place d'origine du constituant disloqué, on peut donc démontrer quelque mouvement syntaxique lors de la dérivation.

Le constituant disloqué c-commandera tous les constituants de la phrase, ainsi que le pronom. Selon la théorie d'attachement ils ne pourraient pas être coréférents à cause de la transgression du principe B¹², l'attachement donc ne peut être assuré que par création de chaîne.

2.3. Arguments pour le caractère clitique du pronom laissé dans la phrase

Le pronom restant dans la phrase peut être analysé comme pronom clitique dont les caractéristiques générales sont résumées dans les ouvrages de Miller et de Branigan.¹³

D'après les critères de Miller (1991), nous pourrions constater les suivants:

- Le pronom clitique provenant de la dislocation est un proclitique dont le "host" est le verbe.
- Les règles syntaxiques ne peuvent pas affecter les pronoms clitiques.
- Les pronoms clitiques peuvent être attachés à un élément contenant déjà un pronom clitique.

Branigan examine surtout la position et le comportement des éléments clitiques au cours de la dérivation syntaxique. Selon lui, les pronoms clitiques sont générés dans VP comme catégories XP, et ils sont enfin adjoints au verbe comme catégories X⁰, sujets à un mouvement de tête.

2.4. Un exemple: la dislocation de l'objet direct

Ci-dessous, nous présenterons pas à pas l'analyse d'un constituant concret, celle de l'objet direct. Partons de la phrase suivante:

10. *Louis aime Loulou.*

Détachant l'objet, nous obtiendrons la phrase suivante:

11. *Loulou, Louis l'aime.*

¹² Principe B: Les pronoms personnels doivent être libres à l'intérieur de leur catégorie gouverneure.

¹³ MILLER, P.H., *Clitics and constituents in Phrase Structure Grammar*. PhD dissertation, University of Utrecht, 1991.

A partir de la structure de départ, les opérations syntaxiques suivantes se dérouleront:

a) NP sujet (*Louis*) monte à la position Agr_SP-Spec - pour vérifier ses traits de cas et ses -traits

b) le verbe (*aime*) monte à Agr_S, par Agr_O et T - pour vérifier ses V-traits

c) le constituant ClitP doit quitter V', il doit vérifier ses traits

- [Clit] - à TP
- [Topic] - à CP₂
- ϕ et cas - à Agr_OP.

Il doit alors passer par ces positions avant SPELL-OUT.
ClitP contient:

- une tête CLIT abstraite avec le trait [Clit]
- un NP avec les traits, cas objet, et [Topic]

Il montera d'abord à Agr_OP-Spec et TP-Spec, et à ce dernier, en vérifiant [Clit], la tête abstraite prendra sa forme lexicale, et avec un mouvement de tête elle sera adjointe au verbe à Agr_S. Puis le NP *Loulou* se déplacera à CP pour vérifier son seul trait [Topic].

La structure de la phrase numéro 11:

[CP₂Loulou [AGR_SPLouis [AGR_S l'aime [TP tClit...tObj [AGR_O tv [VP ts [V' tv...tClitP]]]]]]]].

2.5. Des cas problématiques

Nous avons vu que l'analyse dans la théorie minimaliste peut être appliqué à la dislocation de l'objet direct. L'analyse s'applique bien à l'observation de la dislocation du sujet et de l'objet indirect aussi mais dans le cas de certains autres types elle s'avère inadéquate.

2.5.1. Le AP disloqué

12. *Belles, les roses le sont.*

La phrase 12 représente un cas exceptionnel de la dislocation: c'est l'adjectif disloqué qui contiendra les traits morphosyntaxiques et le pronom clitique restera sous une forme neutre (pronom personnel objectif à la 3^e personne du Singulier).

Le pronom clitique ne joue donc pas un rôle porteur de traits grammaticaux, il reste vide. C'est juste l'inverse de notre principe d'analyse.

2.5.2. La dislocation multiple

Nous pouvons traiter cette forme de la dislocation par l'analyse proposée mais quant à l'explication des relations coréférentielles des phrases ambiguës, nous nous heurterons à des problèmes difficiles.

Conclusion

Au cours de notre travail nous avons examiné la construction disloquée de la langue française. Nous avons présenté la Théorie Minimaliste de Noam Chomsky, ensuite nous avons essayé de trouver une possibilité d'analyse recouvrant tous les sous-types du phénomène. Après la description générale de l'analyse, nous l'avons appliquée à un cas concret de la dislocation: nous avons analysé la dislocation de l'objet direct à l'aide des mouvements déclenchés par certains traits morphosyntaxiques de l'élément disloqué. Mais cette méthode d'analyse n'est pas applicable à tous types de dislocation car ni les AP disloqués, ni la dislocation multiple ne peuvent pas être traités de la sorte. Les questions émergentes créeront peut-être un sujet de futures recherches.

KAKUSZINÉ KISS Gabriella:

**LA LAÏCITÉ FACE AUX CONTRAINTES SOCIO-ÉCONOMIQUES
SDF, ÉGLISE, ÉTAT ET ASSOCIATIONS CARITATIVES.**

Introduction

De nos jours, on peut observer, dans la société française, une misère de plus en plus criante. Une des manifestations les plus typiques de ce phénomène est l'homme à la rue. Leur nombre croissant, la gravité de leur problème et l'incapacité de le traiter, tout cela saute aux yeux. On rencontre les Sans domiciles fixes (SDF) n'importe où et n'importe quand, on assiste à une multiplication des organes de presse SDF et le thème de la misère extrême est devenu partie intégrante des débats politiques. La présence inquiétante de ces phénomènes est accompagné du sentiment général que la sortie de la crise ne se fera pas par des remèdes miracles. On assiste de même à la fin des institutions et à la diminution des prestations sociales caractéristiques de l'état providence.

S'il est bien évident que cette crise est loin d'être la première, elle possède cependant des particularités: d'une part, sa durée exceptionnellement étendue, d'autre part, l'impossibilité de la société civile d'absorber son trop-plein de misère.

Ce travail se concentre sur un problème particulier, celui des SDF. Nous nous attacherons à décrire leur situation, à mettre à jour les processus qui entraînent la mise à la rue ainsi que les causes ultimes de ce phénomène.

Par la suite, nous nous consacrerons à l'étude des solutions apportées à ces graves problèmes et à la mise en valeur du fait que ce sont essentiellement des organisations religieuses qui prennent en charge la population marginalisée alors que, dans la tradition française, cela relèverait de la compétence de l'État.

La mise en valeur des sources d'un conflit potentiel entre l'Église et l'État, résultant d'une nouvelle redistribution des tâches, suppose la

prise en compte, dans une optique socio-historique, des changements en matière de distribution des compétences entre l'Église et l'État.

Dans un deuxième temps, nous examinerons les ressources idéologiques de l'Église qui doit subvenir aux besoins des populations touchées par la fin de l'état providence. Un accent particulier sera mis sur les composantes sociales du concile Vatican II ainsi que sur les sources potentielles de conflit entre l'Église et l'état républicain.

A travers cette approche pluridimensionnelle, nous nous proposons de réfléchir à l'état de la laïcité en France. Fondement de l'état républicain, il est temps de se demander si les pratiques sociales issues de la crise ne vont pas contribuer à modifier sensiblement ce concept.

1. Rôle et fonction des associations caritatives face à l'apparition et aux caractéristiques des "sans domiciles fixes"

On assiste dans les années 80 à une perte de confiance dans les pays caractérisés par un niveau de vie élevé. La population vivait dans l'idée que le développement économique après la crise de l'après-guerre enrayerait complètement la pauvreté ou la rendrait acceptable par l'aide de l'État.

En Europe de l'ouest et aux États-Unis l'endettement de l'État est général. De ce fait, il devient dépendant de l'investissement des principaux agents économiques. Cette dépendance va croissant jusqu'à l'assujettissement de l'État.

En effet, l'État ne peut prendre aucune mesure qui risquerait de heurter les principales banques et entreprises dont il dépend. Deux éléments majeurs accélèrent la paupérisation. D'une part, les gouvernements, qui doivent réduire l'accroissement du déficit budgétaire, coupent leurs dépenses et ne peuvent donc plus intervenir face à la pauvreté. D'autre part, les tentatives de solutions des gouvernements ne peuvent aboutir car elles vont à l'encontre des intérêts des principaux agents économiques dont l'État dépend.

Les années 70 sont marquées par la crise, mais la relève des années 80 ne parvient pas à inverser la courbe du chômage qui se stabilise. Dès lors les pays riches sont contraints d'accepter l'existence d'une couche constante de pauvres. Les syndicats ne peuvent pas les prendre en charge car il s'agit là d'une nouvelle pauvreté. En effet, ces personnes sont généralement sans travail et n'appartiennent donc à aucune organisation syndicale. De plus, le nombre et l'influence des

syndicats ne cesse de diminuer dans les années 80. En France, seulement un travailleur sur cinq est syndiqué.

En Europe de l'Ouest, dans les années 90, on assiste à ce qu'on pourrait considérer comme une contre-partie politique de la fin du social, à savoir, une corruptibilité croissante de la vie politique. En règle générale, les valeurs néo-individualistes tendent à prendre le pas sur les intérêts de la collectivité.

Ces intérêts financiers se retrouvent en particulier sur le marché immobilier, surtout à Paris. Une grande partie des logements parisiens sont détenus par quelques agences, banques et grandes entreprises. Ainsi, toutes les tentatives de relogement des sans-abris par le gouvernement se heurtent aux intérêts de ces groupes puissants.

Ce qui augmente encore davantage la tension, c'est l'immigration massive en France d'étrangers, à la recherche d'un niveau de vie meilleur.

Or, dans les années 50-60, même s'il y avait un peu de résistance, ces immigrés ont été acceptés, car ils constituaient une main d'oeuvre bon marché et sans qualification à un moment où la croissance économique en avait besoin. Mais le climat s'est sérieusement tendu lorsqu'une crise économique, comparable à celle des années noires (1929-30) a éclaté dans la deuxième moitié des années 70. La présence des immigrés et surtout leur embauche éventuelle en période de chômage ainsi que le nombre supposé de "clandestins" sont devenus de plus en plus intolérables à une frange autochtone de la population. Certains partis politiques ont exploité et exploitent actuellement cette situation en établissant un lien entre le sentiment d'injustice des Français (sur le marché du travail) et la nécessité de protéger leurs conceptions de la culture française.

A tout cela, il faut rajouter deux éléments nouveaux, caractéristiques de cette situation: d'une part, la durée de la crise, et de l'autre, l'accoutumance reconnue à cette durée, d'où le sentiment d'absence de perspective.

Nous avons étudié ci-dessus les raisons socio-économiques de l'apparition massive des SDF ("sans domicile fixe"). Voyons à présent le processus individuel de "fabrication" d'un SDF. Qu'est-ce qui transforme un homme en SDF? Comment les liens familiaux ont-ils pu se distendre jusqu'à créer un éloignement irréversible de ce que l'on comprend comme une vie normale?

¹ Un très grand nombre d'essais aborde cette question, nous nous référons essentiellement à la lecture de Gilles LIPOVETSY: *L'ère du vide*, Paris, 1988.

Comme l'affirme l'abbé Pierre, "il faut trois jours pour fabriquer un clochard à partir de la minute où il quitte son logement. Essayer de dormir sous les ponts, de ne pas vous laver² et de ne plus changer de vêtements, pendant trois jours, vous verrez..."

La raison la plus classique de la perte de logement est l'expulsion. Notamment quand l'habitant ne peut plus payer son loyer et ses charges. Cela intervient généralement après une perte d'emploi. Mais bon nombre se retrouvent également dans la rue suite à un abandon de leur logement. C'est alors la fuite d'un abri souvent délabré lorsque la personne est rentrée dans la spirale infernale du manque de confort, du manque d'entretien etc., et que l'endroit est devenu insalubre. L'habitant n'a alors plus le courage de remettre son logement en état. Il fuit.

On peut citer l'exemple de l'îlot Chalon. C'est un quartier de Paris complètement insalubre, sans eau et sans électricité qui a servi de refuge, dans un premier temps, à de nombreux SDF, mais, ce quartier a été également un carrefour pour les trafiquants de drogue et la délinquance. Entre le moment où les autorités ont décidé de "raser" ce quartier et sa destruction effective, six ans se sont écoulés.

Souvent, les SDF ont une famille qui pourrait les héberger, mais ils sont entrés dans une spirale infernale dans laquelle les effets finissent par devenir toujours les causes des effets suivants. Tout cela les entraîne et les éloigne de façon irréversible: ils coupent tous les liens et font le vide autour d'eux. Envahis par les soucis et les problèmes, ils se constituent en un corps doté d'une carapace impénétrable.

Ce cercle vicieux entraîne les SDF en dehors de la société. Sans domicile, sans travail, pas de salaire, pas d'argent, donc pas de logement, etc. Et, lentement, le SDF se sent exclu, il perd toute dignité, se considère inutile, voire gênant et superflu.

Le mode de vie des SDF exclut pratiquement l'établissement d'un système efficace d'entraide et de protection des sans abris par l'État.

La caractéristique même qui cristallise leur statut, c'est à dire leur absence de domicile fixe, rend impossible leur localisation, et donc leur enregistrement, du point de vue du numéro de sécurité sociale, par exemple. Or, faute d'enregistrement, l'État est impuissant à prendre des mesures concrètes et efficaces pour les soutenir.

De plus, les restrictions budgétaires privent l'État de moyens financiers conséquents. Et, des sommes consacrées au soutien des sans abris, une énorme proportion est absorbée par une bureaucratie lourde, incapable de s'adapter aux conditions réelles requises pour une aide

² Cf. film de AMAR, Denis *L'hiver 54*. 1989.

efficace. L'État ne peut agir que de façon paramétrique et non pas modulariser son aide en fonction des besoins par définition fluctuants des nouveaux déshérités.

Aux difficultés dites "extérieures" ou "objectives" s'ajoute un facteur "interne", notamment celui de la psychologie des SDF. Il y a un élément de base autour duquel se construit toute leur psychologie, la perte de la notion de confiance.

Il voudrait pouvoir vivre dans la rue sans être remarqué par qui que ce soit. Aussi évite-t-il les incidents, afin de ne pas éveiller l'attention des autorités. Il a toujours le sentiment d'être chassé, et c'est pourquoi il n'accepte que rarement et avec méfiance les aides que lui proposent les institutions sociales.

Il faut également prendre en compte leur susceptibilité exacerbée: ils ont certes besoin d'aide, mais ils s'assimilent avec difficulté à des groupes "d'exclus" qui sont, eux, pris en charge par des associations d'entraide, cela les gêne d'être "étiqueté" comme incapables de se débrouiller seuls. Ce dont ils ont besoin avant tout, c'est de retrouver leur dignité.

S'il est très difficile de fournir des données numériques basées sur des statistiques cohérentes, on peut néanmoins se faire une opinion sur le nombre de ces nouveaux exclus par la simple observation des structures d'organisations qu'ils ont eux-mêmes mises en place ainsi que le témoignage du nombre croissant des titres de la presse SDF.

L'État ne peut pas, par essence, représenter les individus en marge de la société. En effet, il est le résultat du pacte par lequel une multitude divisée devient une personne unique.

Dans la société moderne, l'avancement technologique et la complexité d'une organisation à grande échelle créent des conflits entre les besoins de l'individu et ceux de la société. Le progrès technique a entraîné l'irruption de nouveaux outils de travail, tel que l'informatique par exemple, qui exigent l'apprentissage d'un nouveau langage, de nouvelles techniques et une grande capacité d'adaptation.

Ceux qui, dans la société peuvent s'adapter à ce modernisme et savent exploiter ces nouvelles techniques bénéficient d'une grande ascension. En revanche, ceux qui ne comprennent pas bien leur fonctionnement mais sont obligés de s'en servir deviennent des

³ Il en existe aujourd'hui à peu près 10 titres: MACADAM, SECOURS, etc.

⁴ Cette conception de l'État est en accord avec les conceptions françaises en matière de droit constitutionnel. Ainsi, "l'État cherchera également à donner à ses sujets le sentiment d'appartenir à une communauté dont il assumera nécessairement la direction; ce sera la création de la nation." CHANTEBOUT, Bernard: *Droit constitutionnel et science politique* Paris: Economica, 1975.

utilisateurs passifs, incapables de progresser personnellement. Et enfin, la troisième catégorie est celle qui n'a aucun accès aux nouvelles techniques et se trouve ainsi totalement déconnectée. Ne connaissant ni les nouvelles règles ni les nouveaux langages, elle se trouve exclue du progrès. Elle est réduite à effectuer les tâches les plus élémentaires et peu à peu, régresse intellectuellement. C'est ainsi que certains se trouvent exclus d'une société qu'ils ne peuvent plus suivre et dans laquelle ils ne se retrouvent pas. Seuls, comme abandonnés, ils perdent tout, jusqu'à leur identité et leur légitimité. Ils n'ont donc plus aucun moyen de réintégration ni même d'expression dans la société. Ils ne peuvent plus être représentés par l'État.

Face à ce manque, des associations caritatives se sont développées. Ce sont des groupes existant indépendamment de l'État, organisés pour défendre les droits élémentaires des exclus et leur redonner une légitimité. Les membres de ces associations y adhèrent librement.

Les associations caritatives ont une fonction double: d'une part, pour l'individu, elles facilitent l'intégration sociale et l'apprentissage de la vie collective, d'autre part elles permettent une médiation dans la société entre les groupes primaires, c'est à dire les couches les plus basses de la société et l'État, par la création de lieux légitimes d'expression. Il s'agit de lieux de rencontre bien sûr, mais aussi de structures d'écoute où on aide le SDF à s'exprimer, à dire ce qu'il ressent, et à communiquer ensuite avec le reste de la société (par l'intermédiaire des journaux par exemple).

Ces associations sont souvent à l'origine d'un changement social et peuvent avoir une influence sur les décisions politiques, permettant ainsi une redistribution du pouvoir dans la société. Nous pouvons nommer à titre d'exemple le Professeur Jacquard qui participe actuellement activement au soutien des sans abris, au côté de l'association "Agir" notamment. Nous citerons également l'action de l'abbé Pierre. Au cours de l'hiver particulièrement froid de 1954, l'abbé Pierre est intervenu plusieurs fois publiquement pour éveiller les consciences sur l'urgente nécessité de secourir les sans abris. Sa lettre ouverte dans *Le Figaro* au Ministre du Logement a d'abord permis d'alerter les autorités. Son discours sur Radio Luxembourg a ensuite très largement touché les foules qui ont apporté des tonnes de vêtements, couvertures etc. Tout cela a eu des répercussions politiques importantes:

⁵ Il est significatif que l'abbé Pierre ait envoyé aux candidats à l'élection présidentielle (avril 1995) un questionnaire au sujet de leur volonté politique d'agir en faveur des SDF.

⁶ Cf. *L'hiver 54*. Film de Denis AMAR, 1989.

d'une part la loi sur l'interdiction d'expulsion sans relogement préalable a été votée à l'Assemblée. D'autre part, un budget de 10 millions de francs a été accordé pour la construction de logements d'urgence.

Nous allons d'ailleurs examiner dans le paragraphe ci-dessous le personnage charismatique de l'abbé Pierre et son association Emmaüs.

L'abbé Pierre est de très loin, d'après les sondages, le Français le plus populaire. La "Vox populi" l'a canonisé de son vivant. Voici donc l'abbé Pierre devenu un saint de la société française de la fin du XXème siècle. Voyons donc ce qui touche et plaît chez cet homme depuis plus d'un demi siècle.

Ce qu'on perçoit d'abord de l'abbé Pierre, c'est le mythe. Tous le connaissent avec sa soutane noire, sa barbe chenue, son bâton et ses sandales. Il jouit d'une solide réputation. Moine capucin, il entre dans le clergé séculier et participe à la Résistance, est aumônier de la Marine, député de la Meurthe-et-Moselle. En 1949, il fonde l'association "Emmaüs" qui se voue à la construction d'abris provisoires pour les sans logis, financés par la revente des biens usagés.

La mission de l'abbé Pierre consiste effectivement à réévangéliser les pauvres. C'est sa seule pensée: toucher les classes populaires déchristianisées. Cette population modeste qui, en effet, possédait autrefois une culture religieuse a été isolée dans l'anonymat du monde industriel. Elle a ensuite rejeté en bloc tout ce qu'on a essayé de lui imposer. L'Église est alors apparue à ces couches d'exclus comme un "luxu de riches". Le discours évangélique est devenu irrecevable pour eux car peu adapté à leur situation. Ils ont surtout eu le sentiment d'être des oubliés de tout et ne pouvaient donc plus croire à un discours considéré comme l'instrument d'une institution. La tradition religieuse s'étant ainsi perdue dans ces milieux, certains ont posé la nécessité de mettre en place un nouveau langage pour les "réapprivoiser".

L'action de l'abbé Pierre s'accompagne de celle des prêtres ouvriers, prêtres séculiers ou réguliers qui ont choisi de partager la vie des ouvriers. Lorsque l'abbé Pierre a fondé "Emmaüs", il a choisi de faire de cette association une création d'ordre moral et politique plus qu'une création d'ordre directement religieux.

L'humanitarisme de l'abbé Pierre tente de poser des préambules à la charité, comme si faute d'un minimum de culture morale, l'évangélisation était impossible, et qu'il fallait procéder à une sorte de pré-évangélisation d'un type plus séculier, qui aurait pour effet de rétablir une dignité minimale dans l'existence et une conscience

⁷ Cf HUDE, Henri "L'abbé Pierre". *Commentaire*, automne 1994, vol. 17, No 67.

⁸ Cf. *Encyclopédie philosophique universelle*. Paris: PUF, 1990. s. v.

minimale des réalités morales qui sont à la base de la convivialité humaine civilisée.

Une telle conception théologique et philosophique nous apporte un éclairage nouveau. Sans action humanitaire centrée sur la défense des droits naturels de l'individu, les exclus de la société sont comme des naufragés à la dérive, oubliés du monde et impossibles à aider.

L'État n'est pas bien placé pour remplir cette tâche car il représente la nation dans son ensemble, et la lourdeur de son administration le rend inapte à traiter les cas individuels.

Quant à l'Église, elle apparaît avant tout comme institution, et peut sembler trop restrictive à une population qui la rejette parce qu'elle se sent ignorée. Ce refus de l'institution ne s'applique pas seulement à l'état et à l'Église mais de façon générale, à toute structure agissant dans un cadre dit traditionnel et, par là même, peu apte à s'adapter à une situation aussi radicalement nouvelle; la réaction des syndicats est ainsi très révélatrice de cette attitude. D'où la nécessité d'associations humanitaires, éventuellement non confessionnelles, pour ramener à une vie normale ceux qui se sont marginalisés jusqu'à se déshumaniser.

Ces associations, outre les aides individuelles précieuses qu'elles leur apportent peuvent les représenter et se battre en leur nom pour faire valoir leurs droits dans la société. Ainsi, par exemple, l'abbé Pierre est-il intervenu politiquement pour influencer le gouvernement et faire voter à l'assemblée une loi contre l'exclusion sans relogement préalable. Ses pressions politiques ont également permis d'octroyer des subventions importantes à l'aide au logement.

Mais surtout, l'essor des associations caritatives sont le signe d'une prise de conscience chez les laïcs, du rôle qu'ils peuvent jouer dans la lutte contre l'expulsion. Au delà de toute religion, elles contribuent à poser une dimension éthique qui se veut mobilisatrice.

Les associations ont des structures légères, rassemblant des volontaires, et sont donc plus souples pour réagir que les grandes institutions telle que l'Église ou l'État.

2. Modification de la distribution des compétences entre l'État et l'Église. Conflits réels et potentiels

Au Moyen Âge, dans la France féodale, l'Église et l'État étaient confondus. L'Église a été reconnue et respectée à partir de la conversion de Clovis I. Au cours des règnes qui ont suivi, l'Église est devenue l'un des soutiens majeurs de l'État. Les conciles réglementaient non seulement

ce qui avait trait à la religion, mais aussi ce qui touchait la vie politique. Il y avait une tradition d'alliance de fait entre l'Église et l'État. En 1516, cette tradition d'union est juridiquement reconnue dans le Concordat de Bologne qui proclame "l'alliance du trône et de l'autel". Cette alliance qui durera plusieurs siècles est à l'origine de nombreuses remises en question de l'Église.

Parmi les trois domaines que couvrait l'Église - administration, éducation et oeuvres caritatives -, c'est l'administration qui a été touchée la première par le mouvement de laïcisation. Les fonctionnaires étaient de plus en plus souvent d'origine laïque. Déjà, du temps de Charlemagne, le pouvoir administratif était partagé entre les laïcs et les ecclésiastiques. La vie sociale et politique étaient gérées par les laïcs, mais aussi par les conciles. L'Église, outre son implication dans les domaines d'ordre religieux, intervenait largement dans l'organisation de la vie publique. Elle détenait des fonctions administratives, et était chargée de l'éducation. C'est ainsi qu'elle a formé les fonctionnaires dans ses propres écoles. Etant au sein de l'administration responsable de la tenue du registre d'état civil, l'Église était un passage obligé pour l'enregistrement des naissances, baptêmes, mariages et décès, ainsi que, bien sûr, pour l'administration des sacrements. Cette responsabilité est demeurée entre ses mains jusque dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle. Dans les années 1860; la loi du mariage civil est promulguée. En 1887, l'enterrement civil est autorisé, et en 1889, le divorce.

Dotée d'une fortune colossale et grand propriétaire foncier, l'Église avait, en outre, un impact important sur la gestion des biens. Cette position dominante est à l'origine de ce qui a été compris comme générateur de beaucoup d'abus.

Mais c'est dans le domaine de l'éducation que les conflits ont été les plus violents. En effet, la laïcisation des écoles a fait naître de nombreuses querelles. Tandis que les écoles primaires et secondaires étaient restées dans les mains de l'Église jusqu'au siècle dernier, la laïcisation des universités a débuté dès la fin du Moyen Age, en commençant par les facultés de médecine et de sciences naturelles.

Les ordres monastiques étaient en charge simultanément de l'éducation et des oeuvres caritatives. C'est la raison pour laquelle l'État s'est attaquée en même temps à ces domaines pour les faire évoluer sous sa propre responsabilité. Ce qui primait pourtant pour l'État, c'était l'éducation. La prise en charge des oeuvres caritatives n'était qu'un phénomène contingent.

⁹ Cf. BOZSÓKY Pál Gerő: *Az állam és az egyház kapcsolatai Franciaországban*. Újvidék, 1992.

Les premiers changements ont eu lieu pendant la Révolution. A l'époque, l'Église avait notamment par l'intermédiaire de ses ordres monastiques un rôle important auprès des populations vivant en marge de la société: elle tenait des hospices et des hôpitaux, soignait des maladies aussi affreuses que la lèpre.

Une des premières mesures de l'État révolutionnaire fut d'interdire l'existence des ordres religieux. Cela a fatalement entraîné la fermeture des établissements scolaires et de ceux chargés des actions caritatives. De plus, l'État s'est révélé, à l'époque, incapable de reprendre ces services à sa charge. Cela a été lourd de conséquences notamment à propos de l'analphabétisme qui s'est considérablement développé et de la paupérisation, le nombre des misérables a, en effet, triplé.

Lorsque Napoléon est arrivé au pouvoir, il a inversé la tendance en réautorisant l'exercice des ordres religieux. Certes, cette mesure a porté ses fruits. Cependant, au cours du XIX^{ème} siècle, par un nouveau mouvement de balancier, la laïcisation s'est renforcée. Enfin, la III^{ème} République ne sera basée que sur des règles purement laïques. Dans cet esprit, l'État retire aux écoles libres les droits qui leur avaient été accordées précédemment (1879); il retire ses privilèges en matière d'éducation à l'ordre Jésuite (1880); et il fonde en 1880 la première école laïque pour jeunes filles. L'éducation à l'école primaire est assurée dans des établissements laïcs dès 1882. Et c'est à la fin du siècle que les ordres se voient retirer complètement le droit d'enseigner aussi bien dans les écoles laïques que dans les établissements religieux.

Le terme de laïcité apparaît à la fin du XIX^{ème} siècle, mais le processus de la laïcisation peut déjà être observé pendant les siècles précédents. La thèse - selon laquelle le droit et l'organisation de la cité sont pensables sans référence à un fondement religieux - prend racine dans les théories politiques classiques du XVII^{ème} et du XVIII^{ème} siècles, dites théories du contrat. La thèse affirme la distinction entre le politique et le religieux quant au fondement de la cité. L'idée est largement développée et diffusée par la philosophie française des Lumières qui lui donne sa forme moderne: les affaires religieuses sont d'ordre strictement privé. Certes, la laïcité, en tant qu'idée maîtresse des Lumières, s'est répandue partout en Europe, exerçant une influence plus ou moins importante sur l'évolution des différents pays; cependant c'est en France qu'elle aura été la plus développée et la plus influente.

C'est seulement à la fin du siècle dernier¹⁰ que ce processus de laïcisation a donné naissance au terme de "laïcité". C'est une conception

¹⁰ La première mention de ce terme est signalée dans le *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, en 1884.

et une organisation fondée sur la séparation de l'Église et de l'État, qui exclut les Églises de l'exercice de tout pouvoir politique et administratif, et, en particulier, de l'organisation de l'enseignement.

La laïcité a été le réflexe de défense de la III^{ème} République naissante. L'étape décisive de cette histoire est marquée par les grandes lois laïques de Jules Ferry (1881-82).

De nos jours, la question ne peut, en aucun cas, être considérée comme indifférente ou dépassée, vues les passions qu'elle continue de susciter.

Juridiquement, le fait que l'individu est croyant ou non, est une affaire privée. La croyance ne peut être ni objet ni motif de persécution. L'indifférence de l'État à cet égard se traduit juridiquement par le silence de la loi: c'est en ce sens qu'il s'agit d'un domaine privé. Un État laïque ne réclame de ses citoyens aucune espèce de croyance ou d'incroyance: il ne s'avise de l'existence de pratiques religieuses que pour leur réclamer le respect du droit commun et de l'ordre public.

Cependant il y a des domaines où la laïcité ne va pas sans poser des problèmes. Il s'agit de l'éducation et des établissements socio-médicaux. Ainsi, une partie de la société française réclame la présence d'écoles libres même si leur établissement pose parfois des problèmes dans le sens où elles n'offrent pas, par rapport à l'école publique, une chance égale à tous.

Dans certains domaines tels que la santé et la protection sociale, l'État se révèle de plus en plus inefficace et l'Église n'a pas manqué de tirer profit de ces lacunes, pour accroître son rôle et ce, parfois avec le soutien implicite de l'État.

Quant à l'administration, nous voudrions mentionner un seul fait. Il peut exister en matière administrative plusieurs degrés. Ainsi, aux États-Unis, un mariage religieux est validé civilement et ce, de façon automatique; en France, il en va tout autrement et cette validation est exclue. La France consituerait, à cet égard, une forme extrême de laïcité.

Une tendance à la laïcisation peut être observée au cours de l'histoire de tous les pays européens. Cependant certains aspects particuliers à la France caractérisent ce processus.

Comme nous l'avons déjà mentionné ci-dessus, au Moyen Age, l'État et l'Église étaient complètement confondus. Cette tradition appelée juridiquement "alliance du trône et de l'autel" a eu des conséquences qui ont largement influencé le regard de la société française sur l'Église.

¹¹ Les tentatives d'abrogation de la loi Falloux, en 1993, vont effectivement dans ce sens.

Le gallicanisme¹² a aussi sa part de responsabilité dans la remise en question de l'Église par la société. En effet, l'Église entièrement sous l'emprise de la monarchie, s'est complètement détachée des problèmes sociaux, jusqu'à se dégager des responsabilités qu'elle aurait normalement dû assumer dans la société. Cela a eu pour conséquence un rejet en bloc de l'Église et de la monarchie.

Les encyclopédistes sont à l'origine d'un mouvement profond de remise en question. Ils critiquent aussi bien le bien-fondé et le rôle de l'Église, que ceux de l'État. Ils rejettent d'autre part les rapports de l'Église et de l'État.

La Révolution, qui a prêché les doctrines libérales et anticléricales, a fait tout son possible pour "écraser l'Infâme" et tous ceux qui y étaient liés.

Malgré la stabilité apparente durant la première moitié du XIXème siècle, de nombreux catholiques français ont réclamé un retour à l'Ancien Régime. Ils se sont opposés à l'ordre républicain et ont refusé toute participation active dans les affaires publiques. Dans le même ordre d'idée, l'aveuglement du haut clergé et l'incapacité du régime monarchique issu de l'effondrement de l'empire a eu pour cause la paralysie des mesures sociales.

Le scepticisme accru d'une bonne partie de la population a été à l'origine d'un mouvement de déchristianisation, d'anticléricalisme et de libéralisme de la vie publique.

Il n'est pas étonnant que, dans ces conditions, le parlement prenne des mesures anticléricales et que, dès 1886, l'État ferme 14 mille écoles libres. Léon XIII se distingue par sa lucidité à ce propos. Il proclame, en effet, la neutralité de l'Église à l'égard des différents régimes politiques, et il ordonne au haut clergé de respecter la légitimité de l'État et du régime en place.

Le reproche plus ou moins sévère qui a été fait aux catholiques français est leur penchant affiché pour le royalisme. Les républicains ont donc vu en eux des ennemis potentiels de la République. C'est pourquoi ils ont cherché à éloigner du pouvoir tous ceux qui pouvaient avoir un lien, de près ou de loin, avec l'Église.

¹² "Tendance des États à dominer les Églises et à limiter leur influence par des mesures légales; ce qui caractérise le gallicanisme, ce sont le contrôle a priori qu'il entend exercer sur les Églises et les limitations discriminatoires qu'il impose à leurs activités, selon les modalités diverses. L'État gallican veut, en somme, prévenir toute possibilité de "contestation" de la part des Églises et, au service de cette volonté, il met en oeuvre ses prérogatives de puissance publique." *Grand Larousse universel*. Paris, 1991. s. v.

¹³ *Rerum Novarum* Encyclique de Léon XIII. 15 mai 1891.

Depuis la fin de la deuxième guerre mondiale, la France a vécu sur des institutions fortes, liées à la politique de l'État providence: sécurité sociale, puissante législation du travail, solide organisation sociale et administrative. Ces institutions sont actuellement sévèrement mises en cause pour diverses raisons .

D'abord, la mobilité internationale accrue et la multiplicité des échanges a entraîné une compétition qui a remis en cause la localisation des facteurs de production et les institutions en vigueur, dans chaque territoire. Ensuite, on assiste à des évolutions internes qui favorisent la mise en question des institutions. La montée de l'individualisme correspond d'abord à un désir croissant de se prendre en charge, de s'occuper davantage de ses propres affaires, de participer à l'analyse et à la résolution des problèmes qui sont propres à l'individu. Il conduit à remettre en cause les institutions et à s'interroger sur leur capacité ou leur efficacité à résoudre les problèmes qui leur sont confiés.

En même temps, les institutions sont victimes de dysfonctionnements internes dus à un processus naturel de vieillissement, d'isolement et de perte progressive de contact avec la réalité.

Enfin, la satisfaction quant aux services rendus par l'État n'a plus évolué parallèlement à la dépense publique, au contraire. L'État a certainement perdu en légitimité et en efficacité à mesure qu'il a développé son action dans d'autres domaines que ceux qui lui étaient traditionnellement dévolus.

En conclusion, l'État n'est plus le mieux armé pour traiter en profondeur certains problèmes sociaux. Et c'est pour combler cette défaillance croissante qu'une véritable "société civile" s'est constituée, formée d'individus de plus en plus nombreux, disponibles pour une citoyenneté active, au delà de la défense de leurs intérêts personnels immédiats. Leur engagement civique s'exprime hors des circuits ballisés de la citoyenneté instituée. Les restaurants du coeur, Emmaüs, Amnesty international, Sidaction... la liste serait infinie de ces "initiatives citoyennes" qui se portent directement au-devant des grands problèmes de la société et sur lesquels les institutions publiques sont défaillantes.

Les champs d'investissement civique spontanés sont précisément ceux qui relèveraient de la fonction la plus centrale de l'État comme les institutions de représentation: la régulation sociale, et, plus précisément le lissage social .

¹⁴ Cf. MAILLARD, Didier "L'avenir de l'état providence", *Commentaire*, hiver 1993-94. Vol. 16, No 64.

¹⁵ Cf. WORMS, Jean-Pierre "Reconquérir la citoyenneté pour reconstruire l'État", *Esprit*, 1994. No.12.

On peut dire que souterrainement un lien civique se refait au fur et à mesure qu'institutionnellement un lien politique se défait. Ces pratiques civiques se différencient des anciennes formes d'engagement par trois points principaux.

La première caractéristique est la souplesse de ces engagements: des contrats de citoyenneté à objet circonscrit et à durée déterminée. La seconde caractéristique concerne la dimension pragmatique, voire instrumentale de l'engagement. On s'engage pour un résultat attendu et c'est la capacité de l'obtenir qui détermine la nature et la durée de l'engagement. La troisième caractéristique enfin est la volonté de celui qui s'engage à maîtriser personnellement son rapport à l'organisation et la nature de son engagement.

Ces caractéristiques de chaque engagement civique particulier ont des implications sur l'engagement civique en général pour cette nouvelle "citoyenneté active" en émergence.

Beaucoup des configurations précédemment évoquées sont d'essence religieuse. On peut donc très légitimement s'interroger sur les capacités théoriques de l'Église "officielle" à proposer, en matière sociale, des solutions, voire, à poser les bases d'une action.

Dans le document "Gaudium et spes", l'Église se définit à travers ses rapports avec le monde, ses devoirs spécifiques et sa vocation propre. Notons bien que cet écrit témoigne d'une évolution majeure de l'Église. Ce document s'attache particulièrement aux questions sociales. Il reconnaît à chaque individu des droits élémentaires pour la vie en société, tels que notamment le droit de se nourrir, de se vêtir, de se loger, le droit au travail, à l'éducation, à la défense de sa vie privée.

De plus, le concile souligne que la défense des droits élémentaires doit être le souci de la société en général, mais aussi de toute personne qui, possédant ces droits, doit veiller à en faire bénéficier ceux qui en sont privés.

Enfin, le concile reconnaît qu'un individu vivant dans l'extrême nécessité doit pouvoir tirer ses biens fondamentaux de la fortune des autres.

Tandis qu'elle agissait jusqu'alors avec pouvoir et autorité, elle retrouve à partir du concile Vatican II sa vocation de service. Elle passe donc de l'Église autoritaire à l'Église servante.

L'Église ne doit pas se borner à l'attention et au service de ses fidèles, mais elle doit avoir un rôle largement ouvert sur le monde profane. C'est pourquoi l'Église doit remettre en cause son attitude de

¹⁶ "Gaudium et Spes." Document du concile Vatican II. 7 décembre 1965.

"je-sais-tout". Elle doit reconnaître qu'elle n'a pas la science infuse et qu'elle ne connaît pas de remèdes miracles à tous les maux. Il lui faut bien peser les arguments avant d'afficher ses positions dans tel ou tel domaine.

Le document rappelle que l'individu et l'Église évoluent toujours dans un environnement politique et social en mouvance. Chacun recevra donc le message de Dieu suivant sa culture et son époque, de façon relativement subjective. Ainsi donc, le message porte l'empreinte d'une certaine culture. D'où la nécessité de bien faire la distinction entre ce qui est transmis par Dieu et ce qui est pure interprétation humaine. Il faut surtout garder un esprit assez ouvert pour ne pas rester figé sur une interprétation et pouvoir faire évoluer sa compréhension du message de l'Évangile.

L'Église catholique et universelle qui peut revendiquer 900 millions de fidèles n'est pas un bloc homogène et elle est traversée, depuis toujours, par des forces centrifuges, des courants de pensée, des groupes de pression, plus difficiles à cerner, en cette fin de siècle, que les dissensions classiques.

Nombreux sont ceux qui ont le sentiment que la direction actuelle de l'Église semble ne dialoguer qu'en position de force en ce qui concerne les tendances modernistes en son sein. Pourtant, aux lendemains du concile, bien des chrétiens parlent du "peuple de Dieu", de "la liberté des enfants de Dieu". En effet, avant le concile, la responsabilité de l'unité incombait à la Curie romaine, dominée par le Saint-Office, qui imposait sa loi aux quatre coins de la Chrétienté. La messe se déroulait en latin, avec les mêmes mots et gestes, indépendamment du pays, de la langue maternelle et de la culture particulière de la communauté catholique. Le concile a donc été à l'origine d'une sérieuse évolution.

Après la mort de Paul VI, c'est Jean-Paul I puis Jean-Paul II qui ont succédé au trône de Saint Pierre. L'un comme l'autre ont choisi le nom de Jean-Paul pour témoigner de leur désir de continuer dans l'esprit de Jean XXIII et de Paul VI qui ont, l'un commencé, l'autre terminé le concile Vatican II. Pourtant, dès la fin de la papauté de Paul VI, on a ressenti un affaiblissement de l'élan du concile. Face aux dispositions de Jean-Paul II, les critiques augmentent. Nombreux sont les croyants et les non-croyants qui rejettent des décisions qui leur semblent "imposées par le haut". Il ne s'agit pas là toujours de questions de dogme, mais plutôt des positions de l'Église sur les problèmes de la société actuelle (médias, préservatifs, surpopulation, homosexualité, célibat ecclésiastique etc). Ils se sentent obligés de réagir, ne serait-ce que par solidarité, contre ce

qu'ils reconnaissent comme une atteinte à la liberté et à la responsabilité du croyant.

L'autorité de l'Église qui a été très puissante pendant des siècles en Europe est quelque peu abolie. L'Église ne doit pas incarner un pouvoir politique car elle a pour mission de toucher l'individu. En revanche, elle doit rester une autorité morale afin de médiatiser la relation entre Dieu et chaque homme, dans son individualité. La vocation originelle de l'Église consiste à faire connaître et aimer Dieu. Il apparaît exclu qu'une organisation se définissant à travers un dogme immuable soit la mieux à même de remplir cette tâche. C'est pourquoi elle doit suivre le mouvement amorcé par le concile Vatican II qui s'applique à prendre plus largement en compte la liberté et la responsabilité de chaque individu. Les enjeux sont d'autant plus immenses que les ambitions restent limitées; de la part de l'État, comme nous l'avons examiné, qui, pour des raisons économiques, s'éloigne en pratique de ses tâches traditionnelles et de la part de l'Église qui se refuse désormais à accepter un authentique débat sur sa participation à une société réelle bien différente de celle évoquée par ses dogmes.

Conclusion

Nous avons examiné dans notre travail l'origine, le développement et la contextualisation socio-économique d'un élément idéologiquement primordial pour les institutions républicaines françaises.

Une lecture économique de la laïcité nous a semblé pertinente. Nous pouvons citer l'exemple de la loi Falloux qui interdit aux collectivités locales de subventionner les établissements scolaires religieux. Cette loi voulait, à l'origine, préserver l'indépendance de l'enseignement religieux. Pourtant, au fil des années, en privant l'enseignement religieux de subventions, la loi Falloux s'est trouvée devenir, contrairement à ses intentions originelles, un formidable rempart de la laïcité.

Cet exemple illustre bien le fait qu'en dernier ressort les enjeux de la laïcité relèvent de dimensions sociales et économiques. On peut donc penser et cela paraît être vraisemblable que la fin de l'état providence correspondant à l'accroissement de la misère va priver l'État français moderne d'une capacité centenaire et ce au profit de l'Église.

Il semble que d'ores et déjà la renonciation de l'État à la régulation du social fasse de la laïcité une coquille vide. Au même

moment, l'attitude de l'Église est ambiguë. Les possibilités de remise en cause du "dogme" étatique qu'est la laïcité semblent actuellement peu probables vu le retrait des positions de l'Église en matière de société, ce qui constitue une régression par rapport au concile Vatican II. Cependant, dans quelques années, il se peut que les tendances de l'Église en la matière se modifient. Le concile Vatican II constitue la toile de fond de l'activité de l'Église; les principes qui en émanent peuvent être l'objet de résistances diverses, mais pas d'attaques frontales. En d'autres termes, il est tout à fait concevable que l'Église de demain se retrouve sur le chemin ouvert par le concile. Ce concile est, en ce qui concerne le rôle social de l'Église, le moyen, semble-t-il, unique par lequel l'Église pourra conserver un rôle d'importance dans la société et ce par la réinterprétation du statut des laïcs et de la laïcité.

KOVÁCS Katalin:

LA QUESTION DE LA HIÉRARCHIE DANS LA CRITIQUE D'ART DE DIDEROT

*Tout s'anéantit, tout périt, tout passe.
Il n'y a que le monde qui reste.
Il n'y a que le temps qui dure.*

I. Introduction

La deuxième moitié du XVIII^e siècle a marqué en France un tournant décisif. L'ère substantialiste a cédé la place à la conception du relativisme. Cette nouvelle orientation s'est aussi manifestée dans le domaine de l'esthétique. Des théories optant pour la relativité du beau ont tour à tour apparus tout en contestant l'existence d'une beauté absolue.

L'esthétique comme discipline indépendante doit son nom et sa systématisation à Baumgarten, et son épanouissement en un système cohérent revient à un autre Allemand, à Immanuel Kant. Le système kantien représente le sommet d'un mouvement européen.

C'est dans ce mouvement que se situe l'activité de Denis Diderot (1713 - 1784). Notre travail ne cherche en aucune façon à systématiser les éléments épars de l'esthétique de Diderot laquelle se refuse à toute tentative de systématisation. Il consiste à présenter le champ conceptuel diderotien à un moment donné de son évolution. L'année 1765 est la date de la rédaction du quatrième *Salon*, suivi de l'*Essai sur la peinture* qui nous serviront de textes de base. Nous examinerons la possibilité d'une hiérarchie entre les différentes formes d'art d'une part et les différentes formes de peinture d'autre part.

¹ CHOUILLET, Jacques, *La formation des idées esthétiques de Diderot 1745 - 1763*, Paris: Armand Colin, 1973, p. 111.

Regardons d'abord le squelette - ou tout du moins un squelette possible - du champ conceptuel diderotien. Nous plaçons au centre la notion de beauté en général. Pour que celle-ci puisse se manifester dans des oeuvres d'art, elle a besoin de l'énergie créatrice d'un homme de génie qui possède les moyens de donner à cette substance abstraite une forme concrète.

Depuis la *Poétique* d'Aristote, les arts différents se trouvent différenciés et canonisés selon leurs moyens d'expression. Suivant cette théorie, les arts possèdent une origine commune, le principe de l'imitation de la nature. Alors que la conception de frontière étanche entre les arts (en premier lieu entre la peinture et la poésie) fait référence dans les pays germaniques à la fin du XVIIIème siècle, Diderot la remet nettement en cause en l'abolissant, même si c'est d'une manière quasi intuitive. Il s'attache à une autre dichotomie qui puise sa source aussi dans Aristote et qui se base sur des critères de "noblesse" ou "bassesse". Cette dernière domine la critique d'art traditionnelle en France. Dans le cas de la peinture, il s'agit de l'opposition entre le *tableau d'histoire* et les petits genres dont le *portrait* - cette dichotomie imprègne toute la critique des Salons de Diderot. Cependant, dès que l'on prend les notions de tableau et de portrait au sens large, (peinture, littérature, dramaturgie), on peut s'affranchir de la problématique des limites strictes des arts "à l'allemande".

Après avoir fixé notre but consistant en la reconstruction d'un état momentané d'un élément du champ conceptuel diderotien, la nécessité de trouver une méthode adéquate de sa réalisation s'impose.

1. La méthode

A cause de l'impossibilité de décrire un champ conceptuel fermé et figé, il vaut mieux montrer le développement d'un processus de réflexion et se contenter d'en dégager des éléments épars. Parmi ces éléments, des rapports temporels peuvent être établis. Cela donne un arrangement possible des points de condensation sans que l'ensemble y soit systématisé. Nous ne fixons donc qu'un état possible d'un champ conceptuel possible dont les éléments sont en mouvement perpétuel. Les rapports de ces éléments mobiles peuvent changer à l'infini.

Ayant donc accepté l'hypothèse d'un champ conceptuel ouvert, regardons son application à la conception de l'art de Diderot en l'année 1765, illustrée par la problématique de la hiérarchie des arts.

II. La hiérarchie dans la conception esthétique de Diderot

En abordant des sujets esthétiques, les penseurs de la deuxième moitié du XVIII^{ème} siècle étaient préoccupés de délimiter les domaines des arts. C'était l'héritage pesant d'Aristote qui survivait à plusieurs siècles, tout en poussant les théoriciens à trouver des critères de la frontière des arts.

Diderot critique d'art s'inscrit également dans cette tradition. Ses pensées esthétiques s'organisent de la manière d'une toile d'araignée autour du problème de trouver des règles immuables du beau. Elles touchent à la question de la hiérarchie des arts dans chaque état de la formation de sa conception, assurant ainsi une certaine continuité de ses idées. L'année 1765 est celle de la rédaction du quatrième *Salon*. Ce *Salon* tient une place centrale dans la critique d'art de Diderot et marque un état de transition dans ses pensées esthétiques.

II. 1. Autour du champ conceptuel de Diderot. Cadre d'interprétation

La dernière phase de l'ère des Lumières est appelée néo-classicisme en terme d'histoire de l'art. Cette tendance doit sa naissance en France à la réaction contre le rococo. En 1747, l'Académie royale a lancé un mouvement pour ennoblir le style par le "retour à l'antique" et au "grand goût" qui allait de pair avec la réactivation de la doctrine de la hiérarchie des genres et celle de la supériorité de la peinture d'histoire.

La critique d'art s'invente en France vers le milieu du XVIII^{ème} siècle. La Font de Saint-Yenne est considéré comme créateur du genre des "salons". C'est encore un genre tout récent quand en 1759, Diderot entame la rédaction de ses "Salons" pour le cercle de la *Correspondance littéraire* de Grimm. Outre les essais de La Font, de l'abbé Leblanc, le comte de Caylus et de Grimm, Diderot n'a aucun prédécesseur. Or, il y a la critique académique qui a lancé la devise du "retour à l'antique" et de

² DÉMORIS, René, "Du texte au tableau: les avatars du lisible de Le Brun à Greuze", *La licorne*, Publication de l'URF de langues et littératures de l'Université de Poitiers, n 23/1992, p. 55.

³ Le mot "salon" vient de l'italien ("salone"), il signifiait d'abord une pièce d'appartement qui servait à recevoir. C'est au XVII^{ème} siècle que le salon devient lié à un art de conversation, inséparable d'un esprit de cohésion et il garde ce rôle au XVIII^{ème} siècle aussi. In *Larousse du XX^e siècle en six volumes*, publié sous la direction de Paul Augé, Paris: Larousse, 1930, tome VI, p. 160.

⁴ Introduction de Paul Vernière in *Oeuvres esthétiques de Diderot*, Edition de Paul Vernière, Paris: Bordas, Coll. Classiques Garnier, 1988 (dans la suite par l'abréviation OE), p. 439.

l'ennoblissement du style; mais les arts n'ont pas essentiellement changé depuis vingt ans en France. Au milieu du XVIIIème siècle, deux tendances dominantes caractérisent la vie artistique française. A côté de la réactivation du "grand style" de la peinture d'histoire, la tendance de la fidèle interprétation de la vie intérieure et quotidienne a de plus en plus gagné du terrain.

Diderot tient à la distinction des genres de la peinture, il essaie cependant de réduire la multiplicité traditionnelle des genres à la dichotomie essentielle de la peinture de genre et de la peinture d'histoire. Dans sa critique d'art, il tient l'aspect dramatique pour décisif lors de l'appréciation des tableaux. Ce critère nous mène du domaine de la peinture à la frontière où elle touche celui de l'art du discours.

A ce point, nous nous heurtons au problème des frontières des arts relevant également de la doctrine de la hiérarchie. Il nous faudra donc examiner leurs différents moyens de représentation en faveur de leur possibilité d'imitation en temps et en espace (critère de successivité ou de simultanéité).

Diderot est attaché à la conception de l'oeuvre d'art comme une *unité*, un ensemble cohérent. Nous pouvons présupposer le "principe unifiant" indéterminé de la "perception des rapports" dans la notion de la cohérence des oeuvres d'art qui peut être ramené à l'unité de la nature. Cette unité se trouve à chaque instant dans un mouvement perpétuel tandis que le principe en reste un: "Tout change, tout passe, il n'y a que le tout qui reste." en langage philosophique (*Le Rêve de d'Alembert*, 1769) et "Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure." (*Salon de 1767*) en langage esthétique. La nature est toujours soumise aux variations du temps et de l'espace. Ainsi, Diderot réfute la doctrine académicienne voulant l'imitation servile de l'art grec et se rapprochant d'un modèle immuable de la beauté. Il la remplace par un modèle plus dynamique. Quoique ce modèle, de certains points de vue, montre des traits platoniciens (dégagement de la "ligne idéale", contour de la "belle nature" des oeuvres antiques), il reste loin de toute réduction à une beauté statique et absolue.

Par leur dynamisme continu, les idées de Diderot se dégagent du champ restreint de l'esthétique néo-classique. Elles nous conduisent vers une nouvelle conception de l'art qui prépare l'esthétique du XIXème siècle. Cette esthétique moderne, au lieu de préconiser la doctrine d'art

⁵ *Oeuvres philosophiques de Diderot*, Edition de Paul Vernière, Paris: Garnier Frères, 1964, p. 300.

⁶ OE, p. 644.

comme imitation ou comme idéal de la clarté rationnelle, apprécie la création et l'énergie de l'homme de génie.

II.2. Diderot critique d'art. Son champ conceptuel en 1765

L'activité de Diderot critique d'art des *Salons* s'étend sur la période de 1759 à 1781. Après ses échecs théâtraux en 1757 (*Le Fils naturel*) et en 1758 (*Père de famille*), les *Salons* lui offrent un nouveau domaine pour engager sa force. Cependant, Diderot s'attache à son idéal de théâtre qui consiste à l'importance donnée à l'émotion et à l'effet pathétique lors de la considération des tableaux ainsi qu'à l'emploi fréquent de la forme de dialogue.

Dans le domaine de la critique d'art, Diderot se heurte au problème du manque d'une terminologie toute faite et héritée. Il se trouve devant un travail double: l'instauration d'un genre doit être accompagnée de l'invention des termes propres à ce but. Or, Diderot a déjà donné l'explication de certaines expressions esthétiques à l'*Encyclopédie* qu'il réutilise et développe souvent dans ses *Salons*⁷, mais il parle de peinture toujours en langage philosophique et poétique.

Traditionnellement, on parle de trois étapes de la formation de Diderot critique d'art.⁸ Les premiers *Salons* de 1759, de 1761 et de 1763 sont considérés comme une période de formation. Ses pensées esthétiques atteignent leur apogée dans les *Salons* de 1765, de 1767 et de 1769, tandis que ceux de 1771, de 1775 et de 1781 marquent une crise sceptique et le déclin de son activité comme salonnier. Le *Salon de 1765* est ainsi le premier à l'étape de l'apogée où Diderot organise d'une façon thématique ses idées. Il y met au point sa méthode de description et élabore ses critères de jugement (critères de l'unité, de l'expressivité et de la vérité historique).⁹

Diderot transgresse sans cesse les frontières des disciplines traditionnellement séparées (peinture, poésie, philosophie). Dans ses critiques d'art, à la place de la description des tableaux, il les transcrit et récrée par l'imagination.

Nous voilà devant le problème de la limite des arts et des critères de leur représentation.

⁷ Cf. article "Composition".

⁸ OE, p. XV., Introduction de Paul Vernière

⁹ DIDEROT, *Salon de 1765*, Paris: Hermann, 1984, pp. 7-8.

III. Hiérarchie des arts

III. 1. Espace et temps

C'était la devise d'Horace "ut pictura poesis" (*Art poétique*, vers 361) qui a sanctionné la confusion des arts. Jusqu'au XVIII^{ème} siècle, on voulait ramener la peinture et la poésie au même principe tout en discutant de leur valeur respective. Dans la théorie de Batteux, elles sont aussi interchangeables. Il faut attendre Lessing qui, dans son *Laocoon* en 1766, donne le premier une définition systématique des critères différents de la peinture et de la poésie et met fin à cette confusion. Lessing abolit le préjugé de la supériorité des arts plastiques en délivrant la poésie des limites plus étroites de la peinture.

Diderot, bien avant Lessing, formule le principe de la différence des arts. Dans la *Lettre sur les sourds et muets* (1751), il fait distinction entre les expressions du musicien et du poète qui sont des hiéroglyphes (ou des emblèmes) accessibles seuls aux initiés et celles de la peinture qui montre la chose même.

La peinture et la poésie sont souvent considérées comme deux différents modes de communication qui disposent de deux dimensions, de l'espace et du temps. On peut délimiter les arts soit par la présence, soit par l'absence de l'une de ces dimensions qui, sauf au théâtre, s'excluent mutuellement. Tandis que l'objet pictural se situe dans l'espace, et ne représente qu'un seul moment d'un processus, l'objet poétique est lié à la représentation dans le temps et au manque de l'aspect spatial. Entre ces deux dimensions, Diderot s'attache surtout à celle du temps.

III. 2. Le moment unique

Le moment unique où peinture et poésie se touchent marque tous les états du champ conceptuel diderotien. En 1765, dans les *Essais sur la peinture*, il dit: "Chaque action a plusieurs instants; mais je l'ai dit, et je le répète, l'artiste n'en a qu'un, dont la durée est celle d'un coup d'oeil."

Le critère de Diderot est donc le choix de l'instant le plus dramatique pour le peintre. Mais le moment du peintre n'est pas toujours celui que le poète aurait choisi. Lorsque Diderot trouve que le peintre a

¹⁰ LESSING, Gotthold Ephraim, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in Lessings Werke in fünf Bänden. Dritter Band, Weimar: Aufbau Verlag, 8. Auflage 1978.

¹¹ LEWINTER, Roger, *Diderot ou les mots de l'absence*, Paris: Champ Libre, 1976.

¹² OE, p. 712.

manqué le choix du bon moment, il recourt à la reconstruction de la scène dont le tableau pouvait être né. C'est l'une de ses techniques préférées dans les *Salons* qui peut conduire souvent aux interprétations des scènes fictives, à la recreation des objets absents.

Tandis qu'en 1765, Diderot pense encore que l'instant peut embrasser les traces de celui qui l'a précédé et annoncer celui qui le suivra et que ce moment est le fils de la durée, il considère en 1767 l'instant comme une pure fiction. Puisque la vie se trouve dans un changement perpétuel, le moment qui passe ne peut être qu'illusoire qui, par la suite, engendre l'illusion de la durée: "Il n'y a que le temps qui dure" médite Diderot devant les "sublimes ruines" de Hubert Robert. L'image aristotélécienne du monde comme une substance invariable est abandonnée pour celle du type héraclitéen proclamant la loi universelle d'un flux perpétuel.¹³

III. 3. La méthode de dramatisation. L'esquisse.

Les arts se trouvent ainsi fondés sur des systèmes de signes différents. A ce point, la question se pose sur la compatibilité des deux codes. A côté du langage écrit, celui du corps existe parallèlement, codé dans le tableau aussi bien que chez le spectateur. La peinture qui rend visible le moment choisi d'une action, met en mouvement le fonctionnement simultané de l'autre code (lisible) dans l'interpréteur. En acceptant l'existence parallèle des deux codes, nous contestons leur communication. En théorie, dans ses réflexions sur les arts, Diderot, lui aussi, met l'accent sur les limites respectives des domaines pictural et poétique. Cependant en pratique, dans ses critiques d'art, il tend à abolir cette incompatibilité par la "mise en scène" des tableaux.

La dramatisation des tableaux est le plus efficace dans le cas des *esquisses* qui représentent un état transitoire entre l'idée et le faire. L'esquisse est la première idée rendue d'un sujet qui offre une vision totale de l'oeuvre, mais reste toujours un travail préparatoire. C'est sa forme spontanée et ouverte qui la rend si chère aux yeux de Diderot.

C'est à la fin du commentaire du *Fils puni* (esquisse de Greuze) que Diderot se pose la question sur l'effet poétique de l'esquisse. Sa réponse affirmative suggère sa prédilection pour la théâtralité de Greuze, inséparable de la moralité. Or, Diderot oscille toujours entre deux pôles. D'une part, il établit le critère de la réalité et de la vérité pour la

¹³CHOUILLET, Jacques, "La promenade Vernet", *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, Aux amateurs de livres, Paris, n2, Avril 1987.

peinture de genre qui provient de la rigoureuse observation de la nature. D'autre part, il voit la tâche du tableau d'histoire dans la recherche de l'effet pathétique. Jusqu'ici, nous avons utilisé le mot "tableau" pour toute sorte de peinture, sans faire distinction entre ses sous-genres. Pour aborder le problème de leur hiérarchie, nous devons d'abord définir les notions du "tableau d'histoire" et celle du "portrait".

IV. Hiérarchie des genres: tableau d'histoire et portrait

Après l'examen de la hiérarchie des arts, nous nous tournons vers celle des genres en peinture. Suivant la définition de l'*Encyclopédie* (article "Genre", écrit par Watelet), le terme *genre* sert au XVIII^{ème} siècle à distinguer les peintres d'histoire des peintres de genre, bornés à l'imitation de certains objets, peintures d'animaux, de fruits, de fleurs et de paysages.

Le dogme académique établi par Félibien met le *tableau d'histoire* au sommet de la hiérarchie. Lui sont subordonnés les paysages à figures, le portrait et ensuite la nature morte ce qui montre la supériorité donnée à la représentation des sujets humains. Dans les *Essais sur la peinture*, Diderot remet en cause cette division. En considérant la possibilité de théâtralisation comme critère ultime lors de l'évaluation des tableaux d'histoire, il élargit le domaine de cette notion. Ce mouvement aboutira à la conséquence, qu'en effet, Diderot remet en cause la notion même de la hiérarchie des genres. Par la suite, Diderot propose une autre distinction d'après la nature animée ou inanimée. Il appelle peintres de genre "les imitateurs de la nature brute et morte" et peintres d'histoire "les imitateurs de la nature sensible et vivante".

Où est la place du *portrait* dans le champ conceptuel diderotien? Selon le critère établi par Diderot, il devrait faire partie de la peinture d'histoire puisque son sujet appartient à la nature animée.

C'est le caractère "incatégorisable" du portrait qui nous a menés à son examen plus détaillé. Par l'opposition de son sujet et de ses moyens de représentation à ceux du tableau d'histoire dont les critères sont beaucoup mieux définis, nous essayerons de placer le portrait dans le champ conceptuel de Diderot. Pour cette raison, regardons d'abord séparément ces deux genres.

¹⁴ DIDEROT, *Sur l'art et les artistes*, Présentation par Jean Seznec, Paris: Hermann, 1967.

¹⁵ OE. pp. 725-726.

IV. 1. Le tableau d'histoire

Le tableau d'histoire est un domaine spécifique - le plus apprécié - du "tableau" en général. La détermination du but du tableau d'histoire dans la représentation de l'action humaine majeure remonte à Aristote. La "grande peinture" qui doit montrer - selon Diderot tout comme selon l'Académie - le corps humain en action, est inséparable du critère de l'expressivité. Puisque "notre âme est un tableau mouvant après lequel nous peignons sans cesse (...)"¹⁶, il faut que la peinture rende les passions le plus fidèlement possible. C'est la lisibilité des sentiments qui met en mouvement le fonctionnement simultané des deux codes (pictural et poétique) chez l'interpréteur. Si le tableau est expressif, il éveille immédiatement chez le spectateur des états d'âmes particuliers sans que ce dernier doive s'occuper du déchiffrement.

La conception dynamique du tableau d'histoire le rend semblable à une scène théâtrale. Pour illustrer le processus de théâtralisation du tableau d'histoire, prenons un exemple du *Salon* de 1765.

Le Baptême russe de Le Prince nous est présenté dès le début comme si nous étions aussi des participants de la scène réelle. "Nous y voilà. Ma foi, c'est une belle cérémonie." Diderot parle à un interlocuteur fictif avec qui il entame une conversation tout en reconstituant la scène. Ce n'est qu'à peu près à la moitié de son texte qu'il nous dit: "Je veux dire que j'oubliais que je vous parle d'un tableau." La peinture a cessé d'être l'objet simple d'une description. En introduisant le spectateur dans la scène, elle est devenue un sujet agissant.

Le tableau d'histoire, avec ses sujets "nobles" absorbe le spectateur. Il se distingue du portrait qui, au contraire, exige une distance de la part de l'observateur étant donné que son sujet est constamment exposé au regard du public.

Nous posons ici encore une fois la question sur le statut du portrait. Au XVIII^{ème} siècle, la peinture de genre embrassait au sens large toutes les catégories à l'exception de la peinture d'histoire et du portrait, les deux genres donc qui retiennent notre intérêt. Le "genre" proprement dit avait pour objet les scènes de la vie intérieure et domestique.

¹⁶ DIDEROT, Denis, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, in *Diderot Studies VII.*, Edited by Otis Fellows, Edition commentée et présentée par Paul Hugo Meyer, Genève: Droz, 1965. p. 64.

IV. 2. Le portrait

Prenons d'abord l'article de l'*Encyclopédie* (écrit par le chevalier de Jaucourt) pour illustrer la place du portrait dans la multiplicité officielle des genres. En peinture, le portrait est l'ouvrage qui imite d'après nature l'image, la figure et la représentation d'une personne. Son principal mérite est l'exacte ressemblance qui signifie la perfection essentielle dans ce genre.

Dans le *Salon de 1763*, Diderot conteste le recours à la ressemblance comme mérite unique du portrait qui n'est, selon lui, que l'avis des gens du monde. Les artistes par contre, prennent le critère de l'exécution parfaite pour décisif. C'est pourquoi Diderot reproche à Michel Van Loo le portrait ressemblant, mais mignard et rajeuni que ce dernier a fait de lui (*Salon de 1767*)¹⁷.

Regardons donc parmi les genres la place du portrait qui semble échapper au clivage proposé par Diderot entre peintres d'histoire et peintres de genre. Diderot accepte comme seul critère distinctif l'imitation de la nature animée dans l'un cas, et de la nature inanimée dans l'autre. Selon ce partage, le portrait devrait appartenir au genre noble. A l'approche de cette question, Diderot met aussi en jeu d'autres critères. Le dynamisme du tableau d'histoire, source des scènes imaginaires à reconstruire, est opposé au caractère immuable du portrait qui occupe ainsi une place inférieure.

Ce mépris ramène à Aristote, à la querelle des genres nobles et bas. Les portraitistes sont traités par les peintres d'histoire comme de "pauvres copistes" sans imagination, de serviles imitateurs d'une nature commune. Les portraitistes portent un mépris pareil à l'égard de la peinture d'histoire où tout est exagéré et outré, où il n'y a aucune ressemblance avec la vérité de la nature et dont le sujet n'existe que dans l'imagination. Tandis que le peintre d'histoire ayant pour objet d'imiter un modèle idéal, peut négliger les détails, le portraitiste qui travaille d'après un modèle véritablement existant, doit rendre tous les détails avec une exactitude rigoureuse.

Mais il serait erroné d'identifier les règles du portrait avec celles de la peinture de genre. Le portrait, comme catégorie indéfinissable, joue plutôt un rôle médiateur entre peinture de genre et peinture d'histoire. Il a de commun avec la première: l'exactitude des

¹⁷ *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* New York: Pergamon Press, 1969. tome XII, pp. 155-156. (fac simile)

¹⁸ OE, p. 510.

¹⁹ OE, p. 486.

détails et la ressemblance à un modèle immuable. Par contre, il partage avec la peinture d'histoire les critères de la représentation du sujet humain, de l'expressivité et de la noblesse, inséparables d'une certaine idéalisation.

Cependant le portrait, à mi-chemin entre deux catégories, peut se rapprocher par un glissement du tableau d'histoire. Le portrait en mouvement, tout comme le tableau, peut fournir la base des scènes à reconstruire. Par la dramatisation, il perd son immuabilité et devient dynamique. Inversement, le tableau d'histoire peut être également conçu comme composé de plusieurs portraits dont chacun porte le caractère d'expressivité.

Malgré la frontière vague entre tableau d'histoire et portrait et leur possibilité de se transformer l'un dans l'autre, Diderot tient à leur distinction. Ayant une prédilection à la fois pour l'exactitude des détails et pour la représentation du corps humain en action, en 1765, il croyait les trouver liées dans la peinture moralisante de Greuze.

IV. 3. Le "cas Greuze"

Lorsque, le 25 août 1765, le quatrième Salon ouvre ses portes au Louvre, Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) est déjà un peintre reconnu. La réception positive de ses ouvrages est due en premier lieu au genre, à la pathétique bourgeoise. La critique officielle, pareillement à Diderot, l'utilise comme moyen effectif contre les "moeurs corrompus" de la peinture frivole et dégradée à la manière de Boucher.

C'est au *Salon de 1765* que Diderot adresse le plus d'éloges à son peintre préféré qui y présente 16 peintures, dont la fameuse *Jeune fille qui pleure son oiseau mort*. Où placer les portraits et les tableaux d'histoire familiale de Greuze dans la hiérarchie des catégories? Prenons un exemple pour illustrer le "portrait en mouvement" qui se transforme en scène.

Diderot compare la *Jeune fille qui pleure son oiseau mort* à un petit poème. Il commence par louer le naturel et la vérité des détails pour oublier son rôle d'observateur, et finir par entrer dans le portrait,²⁰ "Bientôt on se surprend conversant avec cette enfant, et la consolant." Pourquoi donc la jeune fille, pleure-t-elle? C'est ici que l'imagination de Diderot entre en jeu. Il délivre le portrait de son immuabilité, le complète par les instants précédents en inventant une scène entière.

²⁰ OE, p. 533.

Tout comme au cas du tableau d'histoire, Diderot transforme le moment donné du portrait en durée. Il apprécie les mêmes qualités dans les deux genres, l'expressivité et le pathétique qui leur prêtent des traits dramatiques. Les peintures de Greuze que nous rangeons aujourd'hui parmi les tableaux de genre, montrent à côté de l'aptitude à la dramatisation, d'autres traits empruntés au tableau d'histoire (comme l'emploi des symboles et des attributs). Lorsque Diderot, dans le *Salon de 1763*, dit des portraitistes qu'ils leur faudrait une action pour avoir le talent d'un peintre d'histoire, il pense que tous les peintres doivent aller vers la catégorie la plus élevée. Greuze, vain et accablé des louanges, veut, de sa part, démontrer qu'il est capable d'accomplir ce devoir.

Après quatre ans de silence, il expose au Salon de 1769 son tableau d'histoire, le *Septime Sévère et Caracalla*. Pourtant, Diderot tout comme la critique officielle, est déçu par cette peinture. Quelle est la raison de cet échec en vertu duquel Greuze refuse d'exposer aux Salons et Diderot se détourne de son peintre favori d'auparavant?

Regardons la critique de Diderot: "Greuze est sorti de son genre: imitateur scrupuleux de la nature, il n'a pas ²¹su s'élever à la sorte d'exagération qu'exige la peinture historique." En introduisant des éléments "communs" dans un sujet historique, et tenant à la vérité des détails, le peintre a manqué aux lois du genre. Mais son défaut majeur réside sans doute dans l'expression. L'emploi des traits d'un excès psychologisant conduit à une dissonance, au moins du point de vue des règles académiques. Pourtant, le *Caracalla*, né au moment d'un changement de champ conceptuel en général, annonce certains traits du néo-classicisme des David.

Conclusion

Pour conclure, essayons de résumer brièvement le résultat de notre parcours autour du champ conceptuel de Diderot en 1765, regardé de notre point de vue et complété par l'exemple de Greuze.

Nous pouvons constater que Diderot, tout en tenant aux limites de la peinture et la poésie dans ses écrits théoriques, par la méthode de théâtralisation, tend à les transgresser dans ses critiques d'art. Concernant la hiérarchie des genres, Diderot abandonne l'interprétation traditionnelle de leurs frontières. Il juge le tableau d'histoire et le

²¹ OE, pp. 554-556.

portrait d'après ses propres critères dont le plus décisif est celui de l'aptitude à la dramatisation. Puisqu'il ne renonce tout de même pas à certaines lois qu'il impose aux peintres, la différenciation des genres reste toujours possible. Cela n'exclut pas cependant la virtualité de leur transformation l'un dans l'autre, conséquence indispensable du critère diderotien du changement perpétuel.

La conception dont nous n'avons parcouru qu'un seul aspect, arbitrairement détaché de son contexte, révèle l'harmonie et la continuité des idées de Diderot. Elles se trouvent centrées autour des points de condensation dont nous avons choisi celui de la hiérarchie.

C'est à ce point que nous devons nous poser la question suivante: dans quelle mesure est-il légitime de reconstruire un état d'un champ conceptuel hypothétique autour d'une notion - dans notre cas celle de la hiérarchie - dotée d'un statut négatif? Par cela, nous ne voulons en aucune façon remettre en question la notion même de la hiérarchie. Il s'agit d'une notion, empruntée à un canon traditionnel qui, intégrée dans la critique d'art de Diderot, gagne une valeur négative.

PATAKI Virág:

**POUR SAVOURER LE FRUIT AMER SANS DANGER:
STRATEGIES D'AVERTISSEMENT AU LECTEUR
DANS LES CHANTS DE MALDOROR**

*Il est entendu, sinon ne me lisez
pas, que je ne mets en scène que
la timide personnalité de mon
opinion: loin de moi, cependant,
la pensée de renoncer à des
droits qui sont incontestables!*

(IV/3, p. 166)¹

Introduction ou le pouvoir de la parole

Les *Chants de Maldoror* offrent une multitude de pistes possibles à ceux qui ont pris "la très louable résolution de parcourir [ses] pages" (IV/2, p.159). Celle que nous avons choisie nous avait été indiquée par Michel Pierssens. Dans son livre intitulé *Lautréamont: Ethique à Maldoror* Pierssens avance des propositions qui vont à l'encontre de toute une tradition d'exégèse lautréamontienne: en prenant le contre-pied des interprétations de ses prédécesseurs, il cherche à éclairer le sens des *Chants* par l'existence des *Poésies*, et - s'appuyant également sur les

¹ Les indications de pages renvoient à l'édition de la Pléiade: Lautréamont, Germain Nouveau, *Oeuvres complètes* /Textes établis, présentés et annotés par Pierre-Olivier WALZER, Paris: Gallimard, 1988.

² PIERSENS, Michel: *Lautréamont: Ethique à Maldoror*, Lille: Presses Universitaires de Lille, 1984. Il y propose une image moins fantasmatique de Ducasse que ses prédécesseurs, dont il dénonce les carences d'interprétation en ces termes: "... cette complexité s'est constamment trouvée soumise à des lectures excessivement simplificatrices, au nom même de cette complexité - lectures recourant à des principes explicatifs monolithiques qui nivellent tous les reliefs, aussitôt recouverts des sédiments d'un discours intolérant. [...] L'ensemble *Chants/Poésies* se voit ainsi toujours ramené à un principe unique, une obsession..." p. 9.

lettres de Ducasse - il fait dépendre les deux oeuvres du même projet idéologique, de la même entreprise morale. Le but est identique, ce qui a changé d'un livre à l'autre n'est autre que la méthode:

On passe ainsi d'un pluralisme thématique, démultiplié par la flexibilité et la variété des choix stylistiques [les *Chants*], à une sorte de centralisme logifié fondé sur une axiomatique partiellement explicite [les *Poésies*].

D'après le témoignage des *Poésies* et des lettres, l'attitude philosophique de Ducasse vis-à-vis des problèmes éthiques et métaphysiques qui hantaient l'époque romantique (double postulation du bien et du mal, l'interrogation humaine devant la mort et le ciel devenu apparemment vide, le doute etc.) diffère de celle de ses prédécesseurs. Au lieu de s'attarder sur la souffrance et le scepticisme, en y prenant même éventuellement de la délectation, il s'agit pour lui de propager une vision qui privilégie un volontarisme de la vertu et du bien - cela sans conscience aveugle, ni hypocrisie, mais tout en restant très sensible aux questions douloureuses posées par la condition humaine. Chanter le bien sur le mode naïf n'étant pas authentique, il faut passer par un détour: faire subir au lecteur un traitement homéopathique, qui consiste à lui montrer sa propre image, à l'exposer au spectacle du Mal et à faire ainsi naître en lui le désir du bien en réponse.

Mais parcourir les "domaines sataniques" (expression des *Poésies*) n'est pas sans danger. Car qui sait si la description du Mal déclenchera la réponse souhaitée ou, au contraire, donnera un effet diamétralement opposé, où le lecteur, ne pouvant résister à la fascination exercée par le mal, s'enliserait dans l'horrible.

Conscient de ce danger, Ducasse prend des précautions. Les figurations du lecteur comme victime de Maldoror (à côté des mises en garde "explicites", nombreuses sont les scènes qui peuvent être lues comme autant d'avertissements indirects) et la démonstration du pouvoir perversificateur de la fiction par l'assimilation du lecteur à Maldoror (dont nous allons essayer de démontrer les modalités plus ou moins subtiles) sont peut-être les plus remarquables de ses moyens. La question primordiale du travail interprétatif se trouve également mise en scène grâce à une thématique du chemin liée à celle du regard dès le début des *Chants*.

³ PIERSSSENS, *op. cit.*, p. 33.

Certes, pour empêcher tout investissement affectif, Lautréamont recourt avant tout à la parodie. Là, où dans les *Poésies* il reprochera ouvertement aux "sombres mystificateurs", "faiseurs d'embarras", "moribonds des marempes perverses" ou "hurleurs maniaques" d'abuser de ce pouvoir assimilateur de la fiction, dans les *Chants* il essaie de faire éclater leur discours ambigu de l'intérieur. En faisant semblant de l'assumer, il en "exagère le diapason", il s'y investit sur le mode de la parodie, faisant appel à l'hyperbole et à l'inversion.

C'est donc le discours romantique qui, dans sa thématique comme dans sa rhétorique, sert de *pré-texte* à l'entreprise subversive des *Chants*. Mais à travers la caricature d'un courant littéraire bien précis le texte devient une expérience des limites de la littérature, une remise en cause globale du phénomène littéraire comme tel.

Cette tentative de dénoncer la littérature en l'utilisant, de déjouer le jeu en le jouant suppose, de la part de celui qui s'y engage, la connaissance profonde des règles du jeu et des pièges de l'écriture ainsi qu'une auto-réflexion soutenue, un contrôle de soi permanent. L'exploration de l'objet littéraire s'étend à tous les niveaux de l'entreprise scripturale. La critique de l'idéologie passe tout d'abord par une linguistique⁵, une réflexion sur le langage comme système signifiant, une "dissection" de cette matière première de la littérature. L'examen de la rhétoricité inscrite dans la langue va de pair avec un travail sur les figures de la rhétorique proprement dites - cela au moyen d'un commentaire explicite, d'une mise en image ou, le plus souvent, d'une attaque qui subvertit la figure de l'intérieur en la prolongeant jusqu'à ses dernières conséquences (cf. la littéralisation des catachrèses).

La glose sur le code de la langue s'accompagne d'une glose sur le code de la littérature. Les procédés littéraires, les mécanismes de la fiction, certains clichés et topoï correspondant à tel ou tel genre (noble ou mineur) - cette fois manifestés essentiellement dans la littérature romantique - subissent un traitement similaire.

L'analyse du langage et le travail intertextuel qu'entreprend Lautréamont lui permet en même temps d'inscrire, à un niveau supplémentaire, la fonction de la lecture dans les *Chants*: en assumant le rôle du lecteur lui-même - lecteur du langage, lecteur d'autres textes et lecteur de son propre texte - il fournit un exemple précieux au futur

⁴ Dans sa correspondance en date du 12 mars 1870, on retrouve le passage suivant: "J'ai chanté le mal comme ont fait Mickiewicz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire, etc. Naturellement, j'ai un peu exagéré le diapason pour faire du nouveau dans le sens de cette littérature sublime qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur, et lui faire désirer le bien comme remède.." OC. p.296.

⁵ Cf. PIERSENS, *op. cit.*, p.75.

lecteur qui est censé procéder de la même manière. Par une interrogation explicitement métalinguistique, métapoétique et métatextuelle et par la mise en fiction de cette même interrogation, le texte de Lautréamont se donne à lire comme littérature "sciente" de ses moyens et interdit, du même coup, toute lecture naïve.

Partant d'un projet initial relativement simple - chanter le mal à la manière de cette littérature du désespoir de son siècle, mais pour mieux faire désirer le bien-, tout en sachant cependant où peut entraîner une lecture naïve de la littérature du mal, Isidore Ducasse est amené à mettre au premier plan la question de la méthode ou, plus précisément, à l'incorporer dans la thématique même de son oeuvre.

Ce qui le distingue aussi radicalement de ses prédécesseurs [...] ce n'est donc pas le choix qu'il aurait fait [...] d'une *certaine* thématique, d'un *certain* style, mais bien, par un mouvement réflexif de plus en plus précis, le fait d'avoir inscrit, dans la textualité même et comme objet de cette textualité, une problématique de *l'écriture*.

Pour notre part, nous aimerions nous attarder sur quelques phénomènes de l'écriture lautréamontienne, ceux spécifiquement qui mettent en évidence, de manière éclatante, ce télescopage complexe des différents registres d'écriture, où le *comment* fait partie intégrante du *quoi*. Dans le présent travail nous nous contenterons de passer en revue les différentes modalités de l'avertissement du lecteur.

La problématique de la lecture occupe une place importante dans les études des *Chants*. Depuis les analyses telquelienues, qui ont effectué un déplacement décisif des questions portant sur l'écriture, nous avons l'habitude de considérer les *Chants* dans leur dimension textuelle, à commencer par une interrogation sur le rôle du lecteur.

Que le lecteur soit mis en cause dès le début est incontestable. Le "succès" de toute l'entreprise (dans le sens que lui donne Michel Pierssens) dépendant, en dernière analyse, du lecteur, il faut bien l'avertir de sa responsabilité. Dans cette thérapeutique qui est censée guérir en faisant du mal (tel le rinolophe des *Chants* (I/10, p.64) qui, attendant à la vie de Maldoror, se révèle son sauveur en le délivrant, quoique involontairement, de son cauchemar), il s'agit avant tout de rendre le lecteur conscient de la vraie identité de Maldoror:

⁶ BOUCHÉ, Claude: *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, Paris: Larousse, 1974, p.11.

Ducasse joue de la dialectique: "Voici le vrai visage du mal", dit-il en montrant Maldoror, "apprenez à le reconnaître pour reconnaître la puissance qu'il exerce sur vous, mais ne lui cédez jamais!"

Dans la mise en garde du lecteur, nous allons distinguer deux procédés majeurs: l'avertissement plus ou moins explicite et les figurations du lecteur, qui servent aussi de démonstration de la puissance assimilatrice de la fiction. Nous faisons cette distinction - peut-être un peu arbitraire - tout en tenant compte de la quasi impossibilité de toute classification ou hiérarchisation au sein d'une oeuvre aussi complexe, où tout phénomène scriptural joue sur plusieurs niveaux, et dont l'effet "crétinissant" consiste, entre autres, précisément dans l'interférence des différents registres d'écriture. Notre tâche se complique du fait de l'investissement ironique, auquel vient s'ajouter l'incertitude du lieu d'émission de la parole. (C'est ici que nous rappellons l'ambiguïté du titre: s'agit-il des chants de Maldoror ou/et des chants au sujet de Maldoror?)

Nous avons affaire, en effet, à un dédoublement du sujet de l'énonciation, une fusion entre le je-narrateur et "son héros". Il semble que le scripteur ait délibérément voulu effacer la ligne du clivage entre les deux - hypothèse confirmée par une étude comparative des deux versions du Chant I. La fusion entre le sujet de l'énonciation et Maldoror, sujet de l'énoncé, déjà en germe dans la version de 1868, apparaît manifestement dans la version incorporée au reste des *Chants*, où la parole semble désormais être détenue par un "moi" qui se projette à la fois "comme personnage, sur un espace rhétorique connu par le lecteur; et comme récitant sur un axe de communication avec ce lecteur⁷". Pour porter au comble le désarroi du lecteur devant un tel phénomène, Lautréamont - par un procédé typique - se porte à son "secours" à certains endroits problématiques, et "précise": "Enfants, c'est moi qui vous le dis." (I/7, p.52) ou "C'est moi qui te le dis" (II/4, p.87).

⁷ PIERSENS, *op. cit.*, p.42.

⁸ Cf. FONTES, Joaquim Brasil: "Voix narrative et cohérence textuelle dans *Les Chants de Maldoror*", *Sujet, texte, histoire*: colloque du 28 avril 1979, Paris: Les Belles Lettres, 1981. p.9-18. Selon lui, dans la réécriture du *Chant I*, c'était paradoxalement un souci de cohérence formelle, un effort de "normalisation du texte vis-à-vis à des types de discours institutionnalisés" - en réponse à la première critique, qui y signale une "confusion de tableaux" - qui a provoqué ce brouillage du lieu de l'énonciation ainsi qu'une fragmentation du tissu discursif entraînant à son tour un brouillage entre les formes du récit et de la poésie.

⁹ *Ibid.*, p.13.

(Dés)orientations

Conditions de route

L'opération de la lecture se définit dès le "départ" comme la traversée d'un espace inconnu voire périlleux. Le lecteur est représenté en tant que voyageur qui doit s'avancer sur un terrain hostile, frayer un passage à travers de marécages aux émanations mortelles. Le lecteur-voyageur parcourt donc littéralement les pages; l'aspect visuel de la lecture se traduit en images de mouvement.

Si nous proposons une analyse plus détaillée - quoique partielle - de la strophe liminaire des *Chants de Maldoror* - strophe qui a fait l'objet de maintes études - c'est qu'il nous fournit un exemple précieux des procédés complexes utilisés par Lautréamont dans la mise en garde du lecteur. Avertissement effectif, placé au seuil de l'oeuvre pour indiquer les dangers de l'entreprise dans laquelle le lecteur s'apprête à s'engager, cette strophe ne fonctionne pas moins en tant que premier piège auquel ce dernier ne manquera pas de se laisser prendre. Lautréamont prévient son "partenaire" du péril de l'absorption dans la fiction et, par le même geste, il lui fournit une démonstration pleine d'enseignement de son pouvoir assimilateur.

Car il s'agit bien d'écarter le danger de l'union, de ne pas se laisser imbiber des "émanations mortelles" du livre:

Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison; car, à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre. (I/I, p.45)

L'idée d'une tentation de l'unité, est davantage mise en évidence par la connotation érotique, voire incestueuse que contient le premier

¹⁰ Les images cinétiques liées à une thématique du regard réapparaissent, en abyme, au niveau de la fiction. Les personnages des *Chants* sont avant tout des "passants", à commencer par Maldoror dont le déplacement perpétuel donne une illusion de continuité narrative et parodie en même temps un certain type de roman feuilleton composé d'épisodes accumulables à l'infini. Ces passants sont évidemment en même temps des spectateurs dont les regards parcourent l'espace des *Chants* (champs) et attachent un sens aux spectacles vus.

comparant de la comparaison "des grues", et qui sera rétroactivement renforcée par la comparaison de la strophe finale du *Chant II*, où la double métaphorique du chemin et du regard se trouvera d'ailleurs similairement mise en relation avec l'opération de la lecture.

Ecoute bien ce que je te dis: dirige tes talons en arrière et non en avant, comme les yeux d'un fils qui se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle ... (*ibid.*)

et:

Il est temps de serrer les freins à mon inspiration, et de m'arrêter, un instant, en route, comme quand on regarde le vagin d'une femme; il est bon d'examiner la carrière parcourue, et de s'élancer, ensuite, les membres reposés, d'un bond impétueux. (II/16, p.129)

Le lecteur, cependant, a beau être surabondamment averti, qu'il soit enhardi ou timide, cela revient au même: provoqué à lever le défi ou incité tout simplement par sa curiosité à chercher une explication à l'énigmatique "face maternelle" et, de toute manière, se retrouvant en plein milieu d'une comparaison, il ne peut faire autrement que continuer sa lecture.

C'est alors qu'il se heurte au deuxième comparant, celui des grues. Le "vent étrange et fort, précurseur de la tempête" qui se lève à l'horizon (textuel) n'est autre que la phrase lue, qui se termine d'une façon inattendue et illogique.

Impatient de savoir où l'on veut le conduire, le lecteur est emporté de phrase en phrase¹¹ par le récit dans lequel la comparaison s'est imperceptiblement déployée. Comme Avni Ora remarque très justement:

La comparaison développée, sensée *instruire* le lecteur quant à quelque particularité d'un énoncé, le lui aura fait "oublié" [...] La linéarité syntaxique de la comparaison filée, sous guise de *détourner* l'âme timide du danger imminent, le prend

¹¹ Sur l'interférence du récit et du discours cf. entre autres Raymond, JEAN, "Les structures du récit dans les *Chants de Maldoror*", *L'Arc*, nov., 1967, p. 37-49. Lautréamont saisit, en effet, l'occasion qu'offre à ses fins parodiques la tradition épique: le développement du discours en récit, qui entraîne le brouillage des deux modes d'expression, est un résultat de l'exploitation de la comparaison homérique. D'autres exemples se trouvent dans: I/8, I/12, IV/1, IV/2, V/1, V/2 et VI/3.

dans les filets du *temps* de la lecture, devenu *espace* d'une fiction. Au lieu d'éclairer le "comparé", elle l'éclipse par un excès de "comparant", détourne l'attention du lecteur, l'expédie *ailleurs*...

A cette "perte de vue" effective du point de départ s'ajoute un autre effet désorientant. La figure de la grue se métamorphose devant nos yeux: métaphore du lecteur au départ, elle devient également métaphore du scripteur. L'identification est facilitée par la remarque du narrateur ("moi, non plus, je ne le [content] serais pas à sa place"). La grue la plus vieille qui "forme à elle seule l'avant-garde", dont les yeux "renferment l'expérience" et qui "a le privilège de montrer les plumes[!] de sa queue aux autres grues inférieures en intelligence" nous évoque tout naturellement l'image de l'écrivain. De plus, le vol des grues est également interprétable comme figure du projet d'écriture, tel qu'il se manifeste au début de l'oeuvre.

Le lecteur et le scripteur se rencontrent donc pour la première fois dans la figure de la vieille grue; ils s'allient, métaphoriquement parlant, pour "repousser l'ennemi commun", qui n'est "autre" que Maldoror, qui se désignera avec les mêmes mots dans la dixième strophe du même chant (p.63).

Devant le danger, la vieille grue "vire avec flexibilité la pointe de la figure géométrique", "*soit à babord, soit à tribord*, comme un habile capitaine; et, *manoeuvrant* avec ses ailes", "elle prend ainsi un autre chemin philosophique et plus sûr" (p.46). Il ne s'agit apparemment plus de rebrousser chemin, mais de manoeuvrer habilement: oubliant le comparé original, mais compte tenu de la "carrière" jusqu'alors parcourue par le lecteur, la comparaison se termine conformément au changement de la situation de lecture.

Que le futur de la lecture soit dès le départ inscrit dans le présent de l'oeuvre est attesté par la première qualification du lecteur: le texte prévoit qu'il sera *enhardi* par ce qu'il aura lu (et non pas *hardi*, opposé à *timide*). Or s'enhardir, voire devenir féroce comme le texte, ne facilite pas la tâche du lecteur - bien au contraire. L'indifférenciation qui le menace ainsi, constitue l'obstacle majeur à l'orientation dans l'univers

¹² AVNI, Ora: *Tics, tics et tics. Figures, syllogismes, récit dans Les Chants de Maldoror*, Lexington, Kentucky: French Forum Publishers, cop. 1984, p.150.

¹³ Selon Ora Avni, "quatre figures géométriques donnent, en abyme, la mesure du devenir des *Chants*". La ligne droite dessinée par le vol des grues, - tout comme l'ellipse des séraphins (III/1, p.131), le "cercle" des étourneaux (V/1, p. 187-188) et la parabole de Mervyn (VI/VIII, p.251), - constitue une de ces figures, qui correspondent à une étape de l'itinéraire des *Chants*. cf. AVNI, *op. cit.*, p. 16-20 et passim.

textuel. Pour écouter les sirènes sans périr, pour “savour[er] [le] fruit amer sans danger”, il est indispensable de “maintenir quelque équilibre entre proximité et distance, projection et résistance”. Soit, mais, après tout, nous serons toujours à la merci de notre “guide” qui, conscient du devenir de notre lecture, aura toujours un pas d’avance sur nous. Notre seul moyen serait-il alors d’être aussi conscient du devenir de son écriture?

Quelques poteaux indicateurs

Le premier poteau indicateur sur ce terrain marécageux est placé à la fin du *Chant I* qui, frontière interne, endroit démarcatif du texte, rend tout naturel l’explicitation de l’énonciation organisatrice qu’entreprend Lautréamont sur son ton ironique habituel. Ce type d’intervention pour annoncer ses intentions ou apostropher le lecteur s’insère dans l’esprit du romantisme; Lautréamont ne fait que prolonger et parodier un topos qui, même avant lui, n’était pas indemne d’un certain redoublement ironique.

Avant de le laisser se reposer quelque peu, le scripteur rappelle indirectement au lecteur qu’il doit éviter d’être dupe des apparences (“S’il est quelquefois logique de s’en rapporter à l’apparence des phénomènes, ce premier chant finit ici.” p.77). Il lui apprend également qu’il ne doit pas se désespérer car, malgré son opinion contraire, il a “un ami dans le vampire” (p.78).

La première strophe du *Chant II* reprend les mêmes idées. Elle concerne la réception du *Chant I*, et fonctionne entre autres comme “règle de lecture rétroactive” (formule de M. Pierssens) applicable à ce dernier.

D’abord, malgré les apparences, la morale “qui passait en cet endroit”, “avait, dans ces pages incandescentes, un défenseur énergique”. Le scripteur, dénonçant - par l’intermédiaire de Maldoror - la vraie nature de l’homme, “arrachant le masque à sa figure traîtresse et pleine de boue” travaille, en effet, pour son bien. Mais l’homme, habitué aux “absurdes tirades philanthropiques”, a du mal à renoncer aux “mensonges

¹⁴ *Ibid.*, p.30.

¹⁵ Comme BOUCHÉ, Claude nous en avertit, le jeu parodique des *Chants* et des *Poésies* est d’autant plus complexe qu’ils reprennent des textes et des discours dans lesquels le même redoublement ironique, la même tendance à l’autocritique se font déjà jour. “[...] les *Chants de Maldoror* représentent l’aboutissement ultime d’une littérature de la conscience écrivante, en ce sens qu’ils en sont à la fois le prolongement et la dérision, la reprise et le rejet, la continuation et la rupture.” BOUCHÉ, Claude, *op. cit.*, p.195.

sublimes avec lesquels il se trompe lui-même" (mensonges propagés en premier lieu par les livres) et à accepter les "amères vérités" qui lui sont communiquées. Le lecteur est tenté, - tel Maldoror dans la strophe 6 du *Chant IV* - de briser la glace du miroir, lorsqu'il lui arrive "d'être placé devant la méconnaissance de [sa] propre image" (p.175) ¹⁶.

... le héros que je mets en scène s'est attiré une haine irréconciliable, en attaquant l'humanité, qui se croyait invulnérable, par la brèche d'absurdes tirades philanthropiques; elles sont entassées, comme des grains de sable, dans ses livres, dont je suis quelquefois sur le point, quand la raison m'abandonne, d'estimer le comique si cocasse, mais ennuyant. Il l'avait prévu. Il ne suffit pas de sculpter la statue de la bonté sur le fronton des parchemins que contiennent les bibliothèques. (p.80)

La méthode plus philosophique adoptée par Lautréamont présente également ses dangers. Le lecteur est censé "démasquer Maldoror dans le temps même où Maldoror le démasque" ¹⁷. Il doit être conscient des forces que celui-ci représente.

... c'est qu'il aime à te faire du mal, dans la légitime persuasion que tu deviennes aussi méchant que lui, et que tu l'accompagnes dans le gouffre béant de l'enfer, quand cette heure sonnera. (p.80)

Dans un passage de la première strophe du *Chant V* (celle des étourneaux, figure explicite de la poétique des *Chants*), le lecteur est appelé à franchir les degrés qui séparent sa conception de la littérature de celle du scripteur, le rapprochement des deux positions paraissant nécessaire pour le succès de l'entreprise commune. Voici le conseil que donne Lautréamont:

Et, de même que les rotifères et les tardigrades peuvent être chauffés à une température voisine de l'ébullition, sans perdre nécessairement leur vitalité, il en sera de même pour toi, si tu sais t'assimiler, avec précaution, l'acre sérosité suppurative

¹⁶ Une autre figuration du lecteur se lisant lui-même se trouve dans la strophe 2 du *Chant III* où Maldoror ("l'inconnu"), après avoir ramassé le manuscrit perdu par la folle, y lit sa propre histoire.

¹⁷ PIERSENS, *op. cit.*, p.41.

qui se dégage avec lenteur de l'agacement que causent mes intéressantes élucubrations. Eh quoi, n'est-on pas parvenu à greffer sur le dos d'un rat vivant la queue détachée du corps d'un autre rat? Essai donc pareillement de transporter dans ton imagination les diverses modifications de ma raison cadavérique. Mais, sois prudent. (V/1, p.189)

Le fait d'être traité de rat ne surprend pas forcément le lecteur qui s'est peu à peu habitué à ce ton. Celui qui lui parle a effectivement prévu que:

la répulsion instinctive, qui s'était déclarée dès les premières pages, a notablement diminué de profondeur, en raison inverse de l'application à la lecture (ibid.)

Le médicament proposé dans la suite pour accélérer la guérison du lecteur lui fait cependant douter des intentions de son "bienfaiteur" ses propos donnent un sens détourné au conseil original. On y reconnaît la voix du tentateur qui se dénonce en ces termes à la fin de la strophe:

Si tu suis mes ordonnances, ma poésie te recevra à bras ouverts, comme quand un pou résèque, avec ses baisers, la racine d'un cheveu. (p.190)

La parodie, qui devrait empêcher d'emblée l'investissement affectif aux horreurs, se désigne tout au long des *Chants* par certains indices rhétoriques, ainsi que par un porte-à-faux général de l'écriture par rapport à la fiction qui, ramenant systématiquement l'attention du lecteur vers l'acte de l'énonciation, dénonce l'illusion de la fiction. Pour plus de sécurité encore, - pour que le lecteur reconnaisse "les kangourous implacables du rire et les poux audacieux de la caricature" (IV/2, p.163) - le texte signale "ouvertement" le statut ambigu de ses propositions:

Mes raisonnements se choqueront quelquefois contre les grelots de la folie et l'apparence sérieuse de ce qui n'est en somme que grotesque (IV/2, p.160).

Mais Lautréamont ajoute aussitôt:

¹⁸ Pour un bon exposé des procédés parodiques de Lautréamont cf. BOUCHÉ *op. cit.*

quoique, d'après certains philosophes, il soit assez difficile de distinguer le bouffon du mélancolique, la vie elle-même étant un drame comique ou une comédie dramatique (*ibid.*).

puis:

Souvent il m'arrivera d'énoncer, avec solennité, les propositions les plus bouffonnes... je ne trouve pas que cela devienne un motif péremptoirement suffisant pour élargir la bouche! Je ne puis m'empêcher de rire, me répondez vous; j'accepte cette explication absurde, mais, alors, que ce soit un rire mélancolique. Riez, mais pleurez en même temps. (IV/2, p.162).

Comme rien n'indique que les avertissements apparemment les plus explicites ne soient soumis à l'ironie, leur statut reste, la plupart du temps, indécidable. Nous avons passé en revue quelques-uns de ces avertissements plus ou moins ambigus, voyons maintenant des exemples d'une nature différente.

Ce qu'en dit "l'homme aux lèvres de soufre"

Le héros, lui-même - qui avoue posséder un "triple dard de platine" comme langue (II/3, p.83) et que sous ses doigts "la sonorité puissante et séraphique de la harpe" devient "un talisman redoutable" (IV/1, p.159) - recommande à plusieurs reprises à celui qui l'écoute de ne pas lui faire trop confiance:

...mets-te le dans la tête, pour ne jamais l'oublier: les loups et les agneaux ne se regardent pas avec les yeux doux. (II/13, p.117)

Vous, qui me regardez, éloignez-vous de moi, car mon haleine exhale un souffle empoisonné. (I/8, p.55)

L'exemple le plus facilement applicable à l'acte de lecture - car il rappelle la situation du lecteur mis en scène comme voyageur cherchant son chemin - se trouve dans la strophe 5 du *Chant II*, où Maldoror prévient la jeune fille en ces termes:

... ne reparaïs plus devant mes sourcils froncés et louches. ... Je pourrais, cousant tes paupières avec une aiguille, te priver du spectacle de l'univers, et te mettre dans l'impossibilité de trouver ton chemin; ce n'est pas moi qui te servirai de guide (p.89).

Maldoror est celui qui se reconnaît à ses "allures équivoques", à sa "conversation tortueuse" (II/6, p.90). Il est caractérisé plus par ses paroles que par ses actes, comme en témoigne le reproche du gros crapaud:

... il sort de ta bouche des paroles insensées, quoique pleines d'une infernale grandeur. Malheureux! qu'as-tu *dit* depuis le jour de ta naissance? (I/13, p.77)

Notre héros est pleinement conscient de la puissance de ses paroles et des dangers qu'elles représentent pour ceux "qui n'ont encore connu que les illusions"(I/9, p.62). Ainsi:

Je me propose, sans être ému, de déclamer à grande voix la strophe sérieuse et froide que vous allez entendre. Vous, faites attention à ce qu'elle contient, et gardez-vous de l'impression pénible qu'elle ne manquera pas de laisser, comme une flétrissure, dans vos imaginations troublées. (I/9, p.56)

Ou, dans la strophe de Mario:

Nos coursiers ralentissent la vitesse de leurs pieds d'airain; leurs corps tremblent, comme le chasseur surpris par un troupeau de pécariis. Il ne faut pas qu'ils se mettent à écouter ce que nous disons. A force d'attention, leur intelligence grandirait, et ils pourraient peut-être nous comprendre. Malheur à eux; car, ils souffriraient davantage! (III/1, p.136)

Nous terminons l'énumération des mises en garde provenant de Maldoror lui-même par l'évocation de sa résolution de ne jamais s'endormir, d'avoir toujours les yeux ouverts. L'effort de Maldoror de se tenir constamment en éveil pour éviter de "voir son intellect entre les sacrilèges mains d'un étranger" (V/3, p.197) peut être également interprété comme modèle de comportement à adopter dans la lecture,

l'éveil étant un synonyme de vigilance ou, si l'on veut, de "tension d'esprit".

Figurations

Victimes des paroles maldororiennes

Une autre stratégie d'avertissement consiste à mettre en scène, par le biais de la métaphore, la séduction ambiguë que porte en elle cette littérature au service du mal, représentée par Maldoror. Dans ces paraboles sur la puissance de la parole, sur les effets du discours du mal, Maldoror entre en scène comme tentateur, exerçant une influence fatale sur son interlocuteur.

Trois strophes se donnent à lire comme variations sur le même thème, comme réécriture de la même scène de séduction. Derrière les figures d'Edouard (I/11), de l'enfant du jardin des Tuileries (II/6) et de Mervyn (VI/III) se dessine l'image du lecteur; les dangers qui menacent ces jeunes gens étant les mêmes que ceux auxquels il s'est exposé. Ne voulant pas trop insister sur ces exemples plus ou moins transparents et abondamment cités (surtout la "parabole" de Mervyn), nous nous contenterons de quelques remarques concernant certains indices qui favorisent la mise en rapport de ces figures d'adolescents avec le lecteur.

Dans les deux derniers cas, ce rapprochement est facilité par la réapparition de certaines expressions qui ont été précédemment utilisées en liaison avec le lecteur, ou par le rappel de la situation communicative dans laquelle il se trouve en lisant le livre.

Ainsi l'enfant - dont les "yeux *hardis* dardent quelque objet invisible, au loin, dans l'espace" (II/6, p.90, cf. le lecteur *enhardi* I/1, p.45) - est appelé "le jeune *interlocuteur*" de Maldoror (p.92), tout comme Mervyn sera le "*destinataire*" de son message écrit (p.230). A la suite des paroles de Maldoror, l'enfant est atteint de la fièvre:

Maldoror s'aperçoit que le sang bouillonne dans la tête de son jeune interlocuteur; *ses narines sont gonflées*, et ses lèvres rejettent une légère écume blanche. etc. (p.92)

Or, c'est tout d'abord le lecteur qui est doté de "*narines orgueilleuses, larges et maigres*" qui devraient être "*démesurément dilatées* de contentement ineffable", "rassasiées d'un bonheur complet"

(I/2, p.46) en reniflant les rouges émanations de la haine invoquée par l'ouvrage qu'il est en train de lire .

Enfin, dernier indice, l'exclamation à la fin de la strophe n'est pas sans rappeler la phrase initiale des *Chants*:

Plût au ciel que le contact maternel amène la paix dans cette fleur sensible, fragile enveloppe d'une belle âme! (p.93)

Quant à Mervyn, il est un étranger qui, tel le lecteur, se déplace dans une "contrée inhospitalière" où "des lois préservatrices n'ont pas l'air d'exister" (VI/II, p.227). Il se mêle "comme principal acteur, à [une] équivoque intrigue" dont "aucun bénéfice ne résultera pour lui" (VI/VII, p.245). Dans son cas, il s'agit d'une séduction par écrit. La lecture de la lettre de Maldoror s'impose à Mervyn, qui se laisse prendre à un piège semblable à celui qui a été tendu au lecteur au commencement de l'ouvrage:

... Cet avertissement indirect l'engage à reprendre le papier vélin; mais celui-ci recula, comme s'il avait été offensé de l'hésitation du destinataire. Prise à ce piège, la curiosité de Mervyn s'accroît et il ouvre le morceau de chiffon préparé. (VI/III, p.230)

L'histoire de Mervyn est la cristallisation de tous ces récits de trahison, où un jeune homme, double du lecteur, devient victime de l'amitié fatale de Maldoror. Ces figures d'adolescent ne représentent cependant qu'un seul aspect du lecteur, qui sera obligé de se reconnaître dans d'autres personnages encore.

D'autres métamorphoses du lecteur

A l'opposé de l'océan et des mathématiques (valorisés comme symboles de l'identité¹⁹) les acteurs des *Chants* ne sont pas longtemps identiques à eux-mêmes. Après la chute de celui qui s'était cru le Tout-Puissant, mais

¹⁹ Le motif des narines réapparaît plusieurs fois dans le texte, permettant d'autres mises en relation du lecteur avec les acteurs des *Chants*.

²⁰ Cf. "Vieil océan, tu es le symbole de l'identité: toujours égal à toi-même." (I/9, p.57) et à propos des mathématiques: "Mais, vous, vous restez toujours les mêmes. Aucun changement, aucun air empesté n'effleure les rocs escarpés et les vallées immenses de votre identité." (II/10, p.107)

qui est devenu "inférieur à son identité" (III/5, p.152), la métamorphose (sous forme de dégradation) devient un thème majeur dans les *Chants*²¹.

Nous apprenons que "c'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant"²² (p.157). Maldoror - qui "ne se ressemble plus" (IV/1, p.158) - se présentera effectivement en train de se métamorphoser en plante ou en matière morte:

Mes pieds ont pris racine dans le sol et composent, jusqu'à mon ventre, une sorte de végétation vivace, remplie d'ignobles parasites, qui ne dérive pas encore de la plante, et qui n'est plus de la chair. (IV/4, p.169)

... j'ai repassé dans ma mémoire les diverses phases de cet aplatissement épouvantable contre le ventre du granit, pendant lequel la marée, sans que je m'en aperçusse, passa, deux fois, sur ce mélange irréductible de matière morte et de chair vivante... (IV/6, p.176)

Le lecteur-personnage est également sujet aux métamorphoses. La première forme qu'il revêt est celle d'un monstre au museau hideux qui, pareil à un requin, renifle quelques émanations avec ses narines orgueilleuses. Grâce à l'apostrophe choquante de la strophe 2 du *Chant I*, cette image du lecteur restera longtemps gravée dans la mémoire et, à chaque fois que les éléments de cette première description réapparaîtront dans d'autres contextes, ils déclencheront aussitôt l'association avec la figure du lecteur. Ainsi il est permis de voir dans "l'accouplement long, chaste et hideux" avec la femelle du requin (II/13) une figuration de l'union de Maldoror avec le lecteur, son âme soeur.

²¹ La métamorphose des éléments de l'imagerie, le retour fatal des mêmes motifs sous formes différentes (Maurice Blanchot parle de "la gravitation des thèmes" de "la trituration des images" dont il donne quelques exemples significatifs) constitue une manifestation, parmi d'autres, du processus transformateur qui est à l'oeuvre à plusieurs niveaux textuels des *Chants* et qui se trouve thématisé dans les scènes de métamorphose proprement dites.

²² Isolée du reste du chant, cette phrase peut également renvoyer à l'arbitraire du choix paradigmatique impliqué dans la construction des énoncés fictifs: 'homme', 'pierre' et 'arbre', compris comme mots appartenant à la même classe morpho-syntaxique, ont le même droit d'apparaître en position de sujet.

² L'aplatissement n'est, en fait, qu'une phase dans la métamorphose en pourceau. Cette transformation introduit le règne animal absent de l'énumération initiale, mais elle a une fonction plus importante encore: par l'évocation d'une scène connue de l'*Odyssée*, elle fait apparaître l'insistance d'un topos épique dans les métamorphoses multiples du chant. Sur le réinvestissement de la tradition homérique chez Lautréamont cf. ROCHON, Lucienne: *Lautréamont et le style homérique*, Paris: Minard, 1971.

Après s'être regardé entre les yeux pendant quelques minutes (où "chacun s'étonna de trouver tant de *férocité* dans les regards de l'autre", la femelle du requin et Maldoror - "chacun désireux de contempler, pour la première fois, son portrait vivant" - se rapprochent et s'unissent dans une étreinte.

Deux cuisses nerveuses se collèrent étroitement à la peau visqueuse du *monstre*, comme deux sangsues; et, les bras et les nageoires entrelacés autour du corps de l'objet aimé qu'ils entouraient avec amour, tandis que leurs gorges et leurs poitrines ne faisaient bientôt plus qu'une masse glauque aux *exhalaisons* de goémon; au milieu de *la tempête* qui continuait de sévir; à la lueur des éclairs; ayant, pour lit d'hyménée la vague écumeuse, emportés par un courant sousmarin comme dans un berceau, et roulant, sur eux-mêmes, vers *les profondeurs inconnues de l'abîme*, ils se réunirent dans un accouplement long, chaste et hideux! (p.122-123)

En outre des connotations blasphématoires - l'image de Dieu se profile en filigrane du texte grâce aux métaphores culinaires qui rappellent "la sauce exquise" du repas du Créateur (II/8) - cet acte présente également un aspect incestueux, en raison du souhait de Maldoror, qui voulait être plutôt le fils de la femelle du requin (I/8, p.55). Cette scène préfigure en quelque sorte la strophe du lupanar (III/5), où les mêmes motifs se trouveront conjugués d'une autre façon, entraînant une confusion d'identité générale.

La strophe commence par une scène de lecture (Maldoror lisant l'inscription sur le pont) pour thématiser, ensuite, en abyme la situation de la communication des *Chants*. Négligeant l'avertissement que contient l'inscription, Maldoror entre au couvent-lupanar, reproduisant ainsi le geste initial du lecteur qui, malgré la mise en garde, a "choisi" de pénétrer pareillement dans un espace porteur de danger et de jouissance.

Une fois entré au lupanar, Maldoror s'arrête au niveau de la grille qui sépare chaque guichet du préau et, à la fois dedans et dehors, se contente de regarder dans l'intérieur. Mené par un "instinct d'avertissement", il sait également quand il doit s'éloigner du spectacle qui s'offre à sa vue. Lecteur exemplaire, Maldoror réussit à goûter le fruit amer impunément; à l'opposé du jeune homme attendu en vain par ses amis, il revient de l'aventure périlleuse, riche d'une expérience décisive.

Collant ses yeux à la grille, il découvre à l'intérieur de la chambre un bâton blond, qui essaie d'en sortir, en faisant des bonds

impétueux. Puis, lecteur exercé, se mettant à le regarder de plus en plus attentivement, il se rend compte qu'il s'agit, en effet, d'un cheveu énorme. Le cheveu - en qui nous reconnaissons, de notre part, une figure du narrateur - se met à raconter une histoire épouvantable, dont le héros écorche littéralement un jeune homme innocent.

Curieusement, le récitant et les deux acteurs du récit se présentent également comme figures possibles du lecteur des *Chants*. L'adolescent à la peau retournée représente le lecteur sous son aspect de victime virtuelle de Maldoror; le Créateur respirant avec "des narines effrontées" les émanations d'aisselles humides (p.149) symbolise son côté "Maldoror"; tandis que le cheveu, obligé d'être le complice de son maître dans des actions perverses (p.149), figure ce personnage maltraité qui est constamment forcé d'être le témoin de scènes horribles sans la moindre possibilité de résistance.

Le lecteur est effectivement malmené tout au long des *Chants*. Outre le fait qu'on lui attribue des idées ou des désirs qu'il ne peut pas démentir, il se trouve mêlé dans l'histoire, entraîné dans le récit, pris à témoin malgré sa volonté²⁴. Il est à la merci de l'auteur dans ce sens qu'il lui est, par définition, impossible de répondre à la provocation, d'intervenir pour manifester ses objections ou pour répliquer aux interpellations²⁵.

Tel Maldoror sous le charme magnétique de l'araignée de la grande espèce, qui retient ses membres dans l'immobilité (V/7), le lecteur se trouve sous la puissance d'un regard dont la ferme lucidité obscurcit le sien et le met dans "l'impossibilité somnambulique de se mouvoir" (expressions du scripteur, qui dévoile ouvertement son intention d'hypnotiser le lecteur [VI/VIII, p.247])²⁶. Comme Maldoror, le lecteur se rappelle vaguement avoir donné la permission à celui qui le torture, il n'a pas, par conséquent, le droit de se plaindre.

Le congédiement du lecteur à la fin des *Chants* fait écho à l'avertissement initial. Le *Chant I* s'ouvrait sur une mise en garde apparemment destinée à déconseiller au lecteur de pénétrer davantage dans sa lecture; l'expression "allez-y voir vous-même" semble l'inviter au contraire à refaire le cheminement de l'oeuvre. La position

²⁴ Dans la strophe 6 du *Chant I* on trouve un cas extrême de cette compromission du lecteur: par un jeu de pronoms personnels et de temps verbaux, Maldoror le transforme en bourreau, en lui faisant martyriser un enfant innocent.

²⁵ Sur la lecture comme opération de type hypnotique cf. l'article de BÉLANGER, Marcel: "Un lecteur sous hypnose", *Etudes littéraires*, XI, 1, avril 1978, p.83-98.

²⁶ La rencontre de deux regards, dont l'un paralyse, est une variante de la combinaison du motif du regard et de celui de la marche - double thème qui permet à l'auteur d'inscrire, une fois de plus, dans le tissu même de son oeuvre la question de l'interprétation.

stratégique de la phrase finale (terminant simultanément la dernière strophe, le *Chant VI* et toute l'oeuvre) et la reprise de la même thématique (sous la forme la plus directe) permettent de la rattacher à l'expérience de la lecture, de l'interpréter comme une invitation à la réécriture.

L'expression "allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire" rappelle également ce procédé bien connu des contes populaires, qui consiste à "réembrayer" la fiction sur le monde réel. Lautréamont utilise ce marqueur stéréotypé à sa façon: par un procédé qui lui est propre, il prend à la lettre une expression fonctionnant normalement comme indicateur de genre, pur signe de fiction.

Dans le contexte immédiat, il s'agit du squelette desséché de Mervyn, resté suspendu sur le dôme du Panthéon:

Il tient entre ses mains crispées, comme un grand ruban de vieilles fleurs jaunes. Il faut tenir compte de la distance, et nul ne peut affirmer, malgré l'attestation de sa bonne vue, que ce soient là, réellement, ces immortelles dont je vous ai parlé, et qu'une lutte inégale, engagée près du nouvel Opéra, vit détacher d'un piédestal grandiose. Il n'en est pas moins vrai que les draperies en forme de croissant de lune n'y reçoivent plus l'expression de leur symétrie définitive dans le nombre quaternaire: allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire. (p.251-252)

Contrairement aux autres cas où le lecteur a été invité à s'assurer personnellement de la vérité des propositions du scripteur ou de Maldoror, ici, rien ne l'empêche de se rendre à la place Vendôme pour examiner de ses propres yeux la base de la colonne. Nous sommes bien "arrivés dans le réel".

Conclusions

L'exploration des ressources du langage suppose entre autres une attention particulière à la pluralité de sens inhérente aux mots. La méthode adoptée par Lautréamont consiste à exploiter systématiquement cette possibilité fournie par la langue, en faisant proliférer les sens, en offrant à toutes les acceptions d'un terme une occasion de se réaliser, et cela à commencer par le mot "sens". Ora Avni conclue très justement:

On pourrait même dire que le double sens du mot "sens" aura dicté l'espacement des *Chants*, d'une part dans l'espace diégétique ("sens" comme "direction", ce qui détermine l'isotopie du chemin dans les *Chants*), et de l'autre, dans le langage (la visée sémantique, c'est-à-dire la motivation) .

Lautréamont nous fait effectivement parcourir en tous sens l'espace rhétorique, il nous fait visiter l'un après l'autre ses "lieux" principaux (avec une prédilection pour les lieux communs). Le parcours est sinueux: les tropes nous obligent "littéralement" à faire des détours²⁷ .

Quant au lecteur, sa confusion est complète. Les images fortes dont il a été bombardé "à doses renouvelées" (VI/VIII) ont probablement laissé une "impression pénible dans [son] imagination troublée" (I/9). Il est passé de piège en piège et les signes qu'il a reçus à titre d'avertissement se sont révélés plutôt déroutants. Après les multiples métamorphoses qui lui ont été imposées (il s'est découvert dans les personnages les plus opposés), il cherche désespérément son identité. Le moins que le lecteur puisse dire est qu'il a été beaucoup "crétinisé" (VI/VIII). Du point de vue de l'objectif moral que nous avons supposé chez Ducasse, il faudrait considérer les *Chants* sinon comme un échec, au moins comme une aventure dont le dénouement est fort douteux. En choisissant de combattre la fiction sur son propre terrain, Ducasse a déchaîné des puissances dont une partie échappe toujours au contrôle et suit son propre chemin - et il en est bien ainsi.

Le lecteur a eu beau être conscient du charme magnétique qui pesait sur son intelligence, le fait qu'il en a été prévenu n'a nullement diminué sa puissance - au contraire. La machinerie mise en oeuvre par l'auteur afin de tourner en dérision le jeu littéraire n'a rien enlevé à son efficacité, elle a contribué au contraire à son triomphe. L'affichage évident de l'espace littéraire, les éléments de distanciation destinés à ramener l'attention du lecteur à l'acte d'énonciation s'intègrent merveilleusement à l'énoncé littéraire. "Le pouvoir des mots résiste à leur absurdité manifeste (dénoncée), à leur artifice reconnu"²⁸ . C'est ainsi que *Les Chants de Maldoror* se révèlent une démonstration éclatante à la fois de la vanité et de la puissance de la littérature.

²⁷ AVNI, *op. cit.*, p.168. Nous avons dû nous contenter de signaler comment cet intérêt porté sur le sens se manifeste dans la thématique même de l'oeuvre, où la plupart des strophes se donnent comme spectacles à interpréter.

²⁸ Dans le présent travail nous n'avons pu parler que très sommairement de ces "déplacements" effectués au sein du langage et, plus particulièrement, du langage des rhéteurs.

²⁹ Paroles de Gaëtan Picon citées par BOUCHÉ, *op. cit.*, p.241.

VARGA Emese:

APERÇU SUR LA SYMBOLIQUE FESTIVE DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE

*Les festivités (quelles qu'elles soient)
sont une forme première, marquante
de la civilisation humaine.*

*(Mikhail Bakhtine)*³⁰

Introduction

Le phénomène festif constitue un des axes principaux d'une civilisation autour desquels se cristallisent les tentatives pour expliquer le monde environnant. Etant une manifestation imagée et une forme naturellement dense de cet effort déterminant le rapport de l'homme à l'Histoire, les fêtes fonctionnent comme *points de repère immuables et authentiques* dans l'espace et le temps. Ainsi, la fête est toujours *un tout structuré* et possède un scénario déterminé, ce qui est donc également vrai pour les fêtes carnavalesques. Ceci vient du fait que la fête *remémore*, voire *répète* l'acte créateur primordial et de cette façon se manifeste comme *le sacré dans le profane*. (Etant sans exception conçu comme déroulé dans le passé, ce premier acte créateur a toujours une structure /une histoire/, au moins celle de la narrativité.) La nature répétitive de la fête fait de l'homme un participant actif dans la "reproduction historique"; d'où son dynamisme essentiel. Quêtant l'origine de la vie et de la mort, l'organisation festive reste cependant éminemment ouverte vers la métaphysique.

Contrairement à cette nature ouverte de la fête, elle peut servir de *moyen de légitimation* dans l'idéologie d'un régime politique déterminé où elle perd son dynamisme et son "pendant" métaphysique. Ces fêtes

³⁰ BAKHTINE, Mikhaïl, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la renaissance*, Paris: Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1970, p. 17.

officielles, "ne faisaient que consacrer, que sanctionner le régime en vigueur (...) La fête officielle, parfois même à l'encontre de son intention, validait la stabilité, l'immutabilité et la pérennité des règles régissant le monde: hiérarchie, valeurs, normes et tabous religieux, politiques et moraux en usage. La fête était le triomphe de la vérité toute faite, victorieuse, dominante, qui prenait les apparences d'une vérité éternelle, immuable et péremptoire. (...) Ainsi la fête officielle trahissait la nature véritable de la fête humaine, la défigurait."³¹ - écrit Mikhaïl Bakhtine. Pour Bakhtine, la pensée normative qui régit la fête dite officielle exclut la participation active dans la formation cosmique, morale et historique du monde, sans quoi il n'existe point de fête véritable. "A l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. C'était l'authentique fête du temps, celle du devenir, des alternances et des renouveaux. Elle s'opposait à toute perpétuation, à tout parachèvement et terme. Elle portait ses regards en direction d'un avenir inachevé." ³² - précise-t-il.

La conception de Bakhtine sur la nature des fêtes nous servira de fil conducteur pour notre analyse. La Révolution française constitue une étape d'une importance première dans l'histoire des fêtes: jamais période historique n'a vu une prolifération pareille des formes festives. Qu'est-ce qui caractérise donc le rapport des "fêtes officielles" et "carnavalesques" pendant les dix premières années de la Révolution? Peut-on reconstituer l'histoire festive de la Révolution et parler de l'histoire révolutionnaire des fêtes? Tenter de répondre ces questions; tel est le but du présent travail.

Recréer le monde - oui, mais comment?

Fêtes à la veille de la Révolution

La préhistoire de la fête révolutionnaire remonte au XVIII^e siècle dont les fils éclairés ont implanté dans l'imagerie festive l'idée de la fête 'naturelle', 'idéale' et purifiée de tous les apports néfastes des derniers siècles noyés dans la superstition et la sottise institutionnalisées. La cible par excellence des Encyclopédistes étaient ainsi les fêtes religieuses - surtout sous leur forme populaire -; avec le culte des saints en tête. Ils

³¹ BAKHTINE, M., *op. cit.*, p. 18.

³² BAKHTINE, M., *op. cit.* p. 18.

méprisaient également la tradition populaire des carnavals et des fêtes 'renversées' (p. ex.: la *Fête des Fous*, les *charivaris*) qu'ils jugeaient honteuse, basse et grossière. En fait, la critique violente et l'ironie mordante des 'éclairés' ne concernaient pas seulement le régime de l'Église, mais ont inévitablement touché au domaine du pouvoir 'légitime' de l'État, et non pas abusivement. Au cours de l'Ancien Régime le couronnement et l'onction des rois se transforment en effet en spectacles scéniques pour le divertissement du public, et perdent ainsi leur caractère sacré. Aussi, tout fondement de la légitimation du pouvoir royal se trouve-t-il mis en question. Par réflexe de compensation, les formes festives et leurs cadres institutionnels deviennent règlementés à l'extrême, voire figés par le souci de donner un caractère immuable et intemporel à tout ce qui pourrait se révéler comme modifiable ou bien réversible. L'organisation festive appropriée à cette volonté est la *procession* (les processions lors de la fête des patron(ne)s des métiers aussi bien que les³³ entrées royales). "*Dans cette société «universellement processionnelle»*", c'est la *hiérarchie* préétablie et invariable qui domine l'imagerie officielle des fêtes. Par contre, les décors entre lesquels cette procession défile évoque plutôt la précarité des valeurs exprimées par ce principe. Structuration, ordre et rituel sévères d'une part, artificiel et inauthenticité de l'autre (selon de nombreuses descriptions, le cortège passait sous des arcs de triomphe en toile ou en papier peint, parmi des trompe-l'oeil et avec des copies de statues vides de sens). Il n'est donc pas surprenant que le peuple désertait ces fêtes et conservait sa tradition bouffonne contre les principes suggérés par l'Église.

La Révolution en fête - l'âge des illusions

Qu'est-ce qu'une fête révolutionnaire? - de nombreux historiens ont déjà posé la question. Si l'on accepte la conception de Freud pour qui la fête signifie 'transgression des interdictions', la réponse sera: *la journée révolutionnaire même* (la démolition de la Bastille, la décapitation du roi, etc.). Dans cette optique, l'interprétation de la journée révolutionnaire ne s'arrête pas au social mais s'enfonce jusqu'au noyau psychique de l'individu. Ceci veut dire que la transgression de l'interdiction de type social est basée sur la volonté de transgression

³³ POITRINEAU, Abel, *La fête traditionnelle*, dans *Les Fêtes de la Révolution*, Colloque de Clermont-Ferrand (juin 1974), Paris, Société des Etudes Robespierristes, 1977, p. 13.

première, l'abolissement du pouvoir paternel. Les descendants du Roi Soleil gardaient même dans leur imagerie officielle cette allusion forte à la paternité (Soleil = Père), mais déjà sans force réelle. L'affaiblissement de la puissance royale laisse donc libre cours au retour du refoulé, ce dont résulte la castration pas seulement symbolique du Père (pouvoir et figure royaux). *La journée révolutionnaire se définit ainsi comme un carnaval qui cherche encore à taton son langage symbolique, et agit directement au moment de sa naissance.* Dans la logique carnavalesque, la joie ressentie lors de la vue du sang, la mutilation du corps des aristocrates ou bien l'abattement des reliques des saints représentent la destruction bénie permettant le renouveau du monde. *Participer* aux mouvements révolutionnaires, c'est *garantir* la participation active dans la formation du futur. Cette réaction instantanée et directe aux événements historiques est particulièrement caractéristique des deux phases de la Révolution qui ont vu l'élimination "personnelle" de la figure pas seulement abstraite mais aussi réelle du roi et des ecclésiastiques (décapitation du roi et persécution des clercs).

Aux yeux des philosophes et des politiciens, la journée révolutionnaire ne représentait pas le renouvellement si longtemps souhaité de la fête; juste au contraire. La fête idéale d'une société parfaite exclut en effet toutes les formes de la violence. Pour retrouver *la nature originelle* de la fête il faut donc retourner au commencement heureux et innocent des temps, cela veut dire aller chercher les exemples adéquats auprès des organisations archaïques de l'humanité. Le XVIII^e siècle était le témoin de l'agrandissement subjectif du monde, de la découverte des civilisations exotiques et jusqu'alors peu ou pas du tout connues (il s'agit p. ex. des aztèques, des incas ou bien des égyptiens). L'autre exemple était le monde antique, surtout l'époque romaine qui était considérée comme synonyme de la grandeur. De nombreuses utopies ont déjà vu le jour sous la Renaissance (celles de Morus ou de Campanella par exemple), le XVIII^e siècle ne fait que continuer cette série. Le mythe de *l'âge d'or* ou celui du *bon sauvage* étaient omniprésents dans la littérature philosophique de l'époque (de Marmontel à Voltaire ou à Rousseau). Dans la logique révolutionnaire ces origines et articulations différentes s'effacent devant le contenu essentiel: partout *la fête est en harmonie avec la Nature et les cycles cosmiques*. Le début de l'ère heureuse est annoncé par un événement cosmique après lequel il n'existe ni temps ni histoire, seulement le bonheur éternel. Cette date sacrée par la Nature ancre la société utopique dans le cours de l'univers. Tout devient transparent et s'intègre dans les cycles agraires. L'Histoire anéantie, les désirs s'éclipsent et les instincts se trouvent sublimés, en donnant leur place à la Vertu. Pour affirmer sa portée universelle et le

début d'une ère nouvelle, il fallait donc trouver un point d'ancrage pour la Révolution même. C'est ainsi qu'un an après son éclatement le peuple français fêtait déjà son anniversaire: c'était la *Fête de la Fédération*.

La Fête de la Fédération traduit l'ivresse créatrice de tout un peuple devenu symboliquement nation à cette occasion-là. Même si elle remémore un événement passé, son intention est d'achever une époque et - à l'aide des symboles - en inaugurer une nouvelle: elle est donc ouverte sur l'avenir. Cette volonté rencontre le désir profond de 'tous les Français'; d'où l'enthousiasme enivré et enivrant des participants. La Fête de la Fédération rassemble pratiquement toutes les caractéristiques de cette "étape de transition", qu'était la monarchie constitutionnelle. Sous la monarchie constitutionnelle les institutions et les établissements politiques cherchent encore leur place et essaient d'élaborer un nouveau langage symbolique pour légitimer leur rôle jusqu'alors inexistant dans le tissu social. Ces nouveaux-nés de la Révolution respectent encore Son Altesse Royale, mais doutent déjà de son utilité pour le salut public. Ils sont donc pour la radicalisation du mouvement révolutionnaire, mais craignent déjà pour leurs acquis et tentent de freiner les mouvements populaires spontanés. La devise de leur rapport vis-à-vis cette évolution pourrait être le '*intégrer et contrôler*'.

L'idée de la Fédération est née en province pendant la Grande Peur. Les fédérations (serments de solidarité pour la défense de la liberté et du territoire) étaient en fait l'accomplissement du principe de l'égalité ("*Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits ...*"³⁴); "*C'est une joie terrifiée, mélange de peur et de puissance*"³⁵. Les événements du 14 juillet et du 6 août ont déjà témoigné de la force menaçante du peuple. Pour l'apprivoiser, il fallait aller à sa rencontre: "*Nous irons aux extrémités du royaume nous unir à vous pour cette solennité; mais c'est dans nos murs qu'habitent nos législateurs notre roi; la reconnaissance nous retient vous appelle auprès d'eux: nous leur offrirons ensemble, pour prix de leurs vertus de leurs travaux, le tableau d'une nation reconnaissante, heureuse libre*"³⁶. Transporter la fête à Paris, centre mythique de la Révolution, a largement contribué non seulement à l'apprivoisement, mais aussi à la *sacralisation du territoire* de la patrie, l'unité qu'on découvre pour la première fois dans l'histoire

³⁴ VOVELLE, Michel, *La mentalité révolutionnaire*, Paris, Editions sociales, 1985, Messidor, p. 160.

³⁵ DECLARATION DES DROITS DE L'HOMME ET DU CITOYEN, article premier, d'après le cliché: Musée de la Ville de Paris © by SPADEM 1988; Les Editions de l'Amandier

³⁶ OZOUF, Mona, *La fête révolutionnaire 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976, p. 45.

³⁷ *Chronique de Paris*, le 11 juin 1790

de la France, grâce au *pèlerinage* déclenché par cet appel. C'est dans l'euphorie commune que 'tous les Français' (la garde nationale, les délégations provinciales, les législateurs, même le roi) offrent l'aide de leurs propres mains pour l'organisation de cette première fête nationale.

La symbolique de la Fête de la Fédération est très hétérogène: elle puise dans toutes les sources possibles où elle croit retrouver la symbolique authentique du commencement et de la liberté (voir plus haut). Ce tohu-bohu de signes est censé de révéler la nature salvatrice du nouveau régime. Le choix du terrain pour la grande procession festive n'est donc pas aléatoire: le *Champ-de-Mars* était un territoire *vierge*, hors de l'usage et sans aucun souvenir historique. Il fallait le 'façonner' et l'embellir pour qu'il puisse accomplir sa tâche sacrée. C'était la matière brute qui attendait le travail créateur de l'*architecte*, ce *législateur* de l'espace et symbolisait ainsi la nation même. L'architecte est un véritable démiurge créateur qui transforme le chaos en cosmos ordonné. Dans ce cosmos tout est transparent et explicite - comme dans le monde imaginaire des utopies d'où les secrets mystiques, les masques, les mensonges et les détails sans fonction sont bannis. Le style des bâtiments et des monuments ne peut donc en aucun cas être le baroque ou le rococo, mais seulement le style pur des Anciens et des Primitifs. Cela signifie le règne des formes géométriques organisées selon les règles de la Nature (de l'astronomie, p. ex.). ³⁸ "La géométrie est le langage de la raison dans l'univers des signes." Le serment prêté devant l'Autel de la Patrie, centre énergétique de ce cosmos, renouvelle d'une façon symbolique le contrat social de Rousseau, en mettant le gage du bonheur public entre les mains du législateur. Dès lors, c'est de ce serment que vient la légitimité du nouveau pouvoir politique, en détrônant Dieu. La 'fédération', l'union symbolique de la nation, s'est imposée comme une volonté générale et spontanée - c'est ainsi que la fête a pu préserver son dynamisme, malgré la didactique beaucoup trop directe des images et des symboles. C'était une fête 'officiuse'. En plus, l'union idyllique de toute la nation paraît possible - la présence du roi parmi ses législateurs et son peuple en serait la preuve. Mais rêve et réalité ne coexistèrent pas pendant longtemps: le souvenir de la Fête de la Fédération s'est très vite métamorphosé en nostalgie et de nombreuses plaies ont enlaidi le corps de la nation.

³⁸ STAROBINSKI, Jean, 1789, *Les emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1979, p. 50.

Le «carnaval officiel» ou bien la perte des illusions

L'élan que la fête révolutionnaire a reçu en juillet 1790 s'est ralenti considérablement peu après son démarrage, le stock d'énergie étant épuisé par les événements politiques (la guerre, le travail constitutionnel). On ne rencontre aucune démonstration festive jusqu'à 1793/94 qui ait même approximativement la même portée que la Fédération. Pendant ce temps, le symbolisme révolutionnaire (la plantation des arbres de la Liberté, le dressement des Autels de la Patrie, l'organisation des agapes, etc.) essaie de pénétrer jusqu'au coeur de la province. La réception de cette symbolique présumée toute-puissante trahit cependant beaucoup de faiblesse, car la province s'est avérée particulièrement résistante et 'conservatrice' vis-à-vis de cela. Même si la province était le berceau de nombreux signes - l'arbre de la Liberté, p. ex. - elle tenait à ses traditions festives, surtout à la conception carnavalesque du monde: elle n'acceptait que des symboles incorporables dans ce système cyclique et dichotomique. En plus, on ne peut parler d'aucune unanimité après les événements de 1792, ce qui rend hésitant toute abstraction.

1792 est l'année décisive dans l'élaboration de l'imagerie symbolique des fêtes révolutionnaires 'officielles': la nécessité de *remplacer* l'idée abstraite de la Royauté par celle de la *République* a mené les membres de la Convention à tenter de construire un *système clos d'images et de gestes* (la figure de la République avec le bonnet phrygien de la liberté, etc.) qu'ils jugeaient capable de combattre l'ancien sur le plan idéologique. La spontanéité, l'allégresse festive seront dès lors exclues de l'image pathétique de la République. En plus, il fallait de nouveau démarrer le temps: le 14 juillet 1789 a cédé la place au 10 août 1792 et c'était le 22 septembre 1792 qui est devenu le premier jour de l'ère républicaine. Pour marquer la *rupture* totale avec le passé, il fallait renier même l'idée de la Fédération. *Paris* prend en main toute initiative et s'impose comme la *seule source de la volonté générale*. Unicité du territoire français, unicité des Français et de la République, telle est la théorie de base des idéologues de la république. En revanche, la conception carnavalesque a constamment recours aux oppositions binaires qu'elle renverse pour que la vérité puisse librement échapper sous tout contrôle (la Raison y comprise). Ainsi, même la Mort peut - et doit - être condamnée à mort et exécutée. Dans la tradition occidentale du carnaval il s'agit presque toujours d'une mort symbolique: la personne ou bien la figure allégorique dont on veut la mort est jetée dans le feu ou dans l'eau sous la forme d'un mannequin de paille.

La disparition réelle du roi et de l'Église, première puissance du refoulement, a fait déchaîner toute une folie carnavalesque: il était indispensable de les anéantir sous une forme symbolique (brûler les mannequins de la Superstition et du Fanatisme ou celui du roi), repousser le monde dans son état primordial, le chaos, pour pouvoir redémarrer le temps. La force presque animalière des fêtes organisées en province à cette occasion a fait peur aux idéologues qui étaient non seulement rebutés par la violence mais craignaient aussi sa force mobilisatrice. Les années 1793/94 ont vu donc l'élaboration consciencieuse et minutieuse du système festif d'une révolution qui se considérait comme achevée. Dès cet instant, le symbolisme du *commencement* ne suffit plus: la symbolique du *souvenir* et de l'*achèvement* s'établiront avec une vitesse remarquable. Voici deux 'événements' - à titre exemplaire - pour exposer ces tentatives et montrer (expliquer) leur faillite.

Après la Fédération, maintenant passée sous le silence, c'est la *Fête de l'Être Suprême* qui se revendiquait une envergure nationale. Mais, contrairement à la Fédération, il s'agissait uniquement de la réalisation d'une intention centrale, voire robespierriste, et non pas d'une organisation involontaire et instinctive gagnant enfin Paris. S'il y a quelque chose qui soit à 100 absent de la Fête de l'Être Suprême, c'est bien la spontanéité. Cette fois tout est calculé, ritualisé à l'avance et rendu explicite. La fête possède une structure transparente et les symboles à travers lesquels elle arrive jusqu'au *spectateur*, forment un système cohérent. Robespierre, disciple fidèle de Rousseau, reconduit la fête sous le signe de la Nature. En lisant les descriptions (mémoires) sur cette fête, on se croirait dans un roman d'idylle (Mona Ozouf a tiré l'attention sur ses similitudes avec l'*Astrée*³⁹): on y découvre une *synthèse de fêtes utopiques et champêtres*. Ce n'est plus le militaire voué à la défense de sa patrie qui est le protagoniste, mais l'homme naturel, voire biologique (le rôle de la femme est identique à celui qu'elle avait chez Platon ou Campanella: elle est une machine à accoucher). Pendant la fête on chante et vénère la Nature, la vie familiale et le travail paisible, auxquels veille le tout puissant Être Suprême. L'oeil de Dieu pénètre jusqu'aux entrailles de toute chose et inonde la terre avec une lumière brûlante. C'est bien l'image du *Père-Juge*, du *Père castrateur* qui punit les dérisions de la Vertu et de la Morale jacobines. Au centre de l'imagerie de la Fête de l'Être Suprême dresse non plus la figure du législateur, mais celle du *pédagogue* qui connaît les principes du bon et du mauvais. La fête n'est d'autre chose que le tableau vivant de la société

³⁹ OZOUF, op. cit., pp. 134-135.

idéale et heureuse dont l'image est pour l'individu l'exemple à suivre. L'univers de cette fête est *exempt du règne du temps et de l'histoire*, il n'existent que des mœurs incorruptibles et éternellement justes. Nulle trace de violence ne peut y avoir de place. Tout de même, une ombre noire se projette sur ce 'champ' idyllique: celle de la Terreur qui domine tous les jours et met sérieusement en question l'authenticité des fêtes seraines. Idylle de la Fête de l'Être Suprême d'une part, et la naissance du premier plan d'un crématoire de l'autre.

*"Un architecte /.../ imagine un monument pour la combustion des morts qui aurait tout simplifié. Son plan était vraiment propre à saisir l'imagination. Représentez-vous un vaste portique circulaire, à jour. D'un pilastre à l'autre, autant d'arcades, et sous chacune est une urne qui contient les cendres. Au centre, une grande pyramide, qui fume au sommet et aux quatre coins. Immense appareil chimique, qui, sans dégoût, sans horreur, abrégant le procédé de la nature, eût pris une nation entière, au besoin, de l'état maladif, orageux, souillé, qu'on appelle la vie, l'eût transmise, par la flamme pure, à l'état paisible du repos définitif."*⁴⁰

Même le style est identique à celui de la Révolution... *"La Révolution s'est figée"*-déclara Saint-Just à la fin de la dictature jacobine: ceci est particulièrement vrai pour sa mentalité festive. Dès que les fêtes étaient réellement systématisées, elles ne fonctionnaient plus. Le *calendrier révolutionnaire* (républicain) en est l'exemple le plus adéquat. Le calendrier révolutionnaire établit le nouvel ordre du temps et 'raconte' l'histoire festive de la Révolution en corrélation avec l'histoire du cosmos. Cette histoire festive reflète la volonté de transposer la Révolution dans l'ordre éternel et immuable de la Nature. Sa symbolique sera donc celle de l'achèvement. Selon le calendrier, l'année commence le 22 septembre - premier jour de l'automne et de la République. Ce jour-là également indique l'entrée du Soleil dans la case de la Balance, signe de la *Justice*: l'ère républicaine est donc celle de la justesse. Les anniversaires des autres événements révolutionnaires sont fêtés sous une forme épurée et sublime; métamorphosée en allégorie pure. Le jour de l'exécution du roi ou bien (un peu plus tard) le 9 thermidor n'entrent pas dans cette lignée: elles s'avèrent trop violentes et suscitent un mouvement carnavalesque. Puisque le carnaval existe encore - en plus, il n'a rien perdu de sa force. La province refuse le symbolisme officiel du régime, parce qu'elle le trouve inauthentique - et beaucoup trop proche de nature à la symbolique de l'Ancien Régime: les deux étaient

⁴⁰ MICHELET, Jules, *Histoire de la Révolution Française*, Paris: Laffont, 1979, livre XXI, chap. I.

autoritaires et exclusifs. Ainsi se dessine une *rupture* nette entre symbolisme et mentalité officiels et populaires. L'histoire festive de la Révolution, telle qu'elle figurait dans le Calendrier, n'était qu'illusoire, partielle et ne servait qu'un régime bien déterminé: après la chute des jacobins, cette 'histoire sans histoire' a subi plusieurs changements et a définitivement perdu son authenticité. En ce qui concerne notre autre question posée au début, il faut avouer que nous savions la réponse déjà par avance: la mentalité festive peut évoluer, mais jamais de façon subversive. En plus, le premier signe d'inauthenticité risque de susciter un retour en arrière: c'est ce qui est arrivé avec la fête révolutionnaire. Mais il serait également injuste de dénier un apport fondamental du point de vue du futur: la légitimation d'un régime politique sans recours à une puissance métaphysique s'est réalisée pour la première fois dans la mentalité révolutionnaire.

VIDA Enikő

Y-A-T-IL DE L'ART DANS LA PUBLICITÉ? ANALYSE DU SLOGAN PUBLICITAIRE

1. L'objet de nos recherches.

La publicité, phénomène moderne soulevant grand nombre de questions, a constitué l'objet de nombreuses recherches socio-culturelles, linguistiques ou sémiologiques de la décennie précédente. Du point de vue culturel, nous adhérons à l'opinion de certains auteurs dont H. Lefèvre¹ qui affirme que lors de l'analyse des publicités, nous n'avons pas affaire à des éléments d'un grand système publicitaire. Si l'on tient à raisonner en termes de systèmes, dans le cas de la publicité, il s'agirait plutôt d'un sous-système de la vie quotidienne. Bien qu'il soit vrai que la publicité a son propre langage, ses propres images et ses clichés, nous avons la conviction qu'en analysant des publicités, nous n'arriverons pas à mieux comprendre la publicité, mais à mieux comprendre le contexte socio-économique qui lui a donné existence et auquel elle s'intègre. Par l'analyse des procédés langagiers publicitaires, nous chercherons la réponse à la question de savoir comment la publicité s'intègre au contexte socio-économique qui est celui de la société de consommation de la fin du XX^e siècle.

Avant de commencer l'analyse proprement dite, nous devons définir sur quel type de publicité va porter notre étude étant donné que les variétés de la publicité sont nombreuses et que celles-ci exigent des méthodes d'analyse différentes. Nous travaillerons essentiellement sur la publicité de la presse écrite. En distinguant les publicités commerciales vantant un produit ou un service d'avec les publicités institutionnelles véhiculant une idée, nous limiterons notre travail à l'analyse des publicités commerciales.

¹ LEFÈVRE, Henri, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris: Gallimard, 1968. pp.186-189.

Comme la publicité doit répondre aux critères du support pour lequel elle a été conçue, les sens concernés seront différents en fonction du support. Ainsi, la publicité de la presse écrite et des affiches se distinguera de celle de la télévision où de la radio en ceci que les premières véhiculent un message visuel, iconique, tandis que les dernières véhiculent un message audiovisuel. De ce message publicitaire visuel, nous nous concentrerons sur l'accroche. D'après Laforêts², celle-ci se définit comme l'ensemble des éléments iconiques et/ou linguistiques susceptibles de retenir l'attention et qui caractérisent une marque (couleurs, forme, forme linguistique). La partie de l'accroche qui nous intéressera plus particulièrement est la forme linguistique: le slogan publicitaire. Le slogan pourra, d'ailleurs, contenir ou non le nom de la marque.

2. Le corpus

Par la suite, nous travaillerons sur un corpus d'une cinquantaine de slogans publicitaires recueillis en 1992-93 dans divers revues et magazines français (*Elle*, *Marie-France*, *Science et Vie*, *Diapason*), dont nous n'indiquerons pas la référence lors de l'analyse du corpus.

Afin d'accrocher l'attention des consommateurs potentiels auxquels ils s'adressent, les sloganistes mettent en oeuvre un grand nombre de procédés linguistiques. Selon Calbris³, ces procédés consistent soit à renvoyer le lecteur à un fonds culturel, soit à jouer sur les éléments linguistiques. Nous distinguerons trois catégories majeures de techniques, notamment les allusions culturelles, les jeux sur les sens et les jeux rhétoriques.

Nous classerons les slogans du corpus dans ces grandes catégories divisées en sous-catégories sans pour autant nous laisser enfermer dans ce travail de catégorisation. Cela serait d'autant moins judicieux que les techniques ne s'excluent pas mutuellement, donc un grand nombre de slogans mettront à contribution deux, sinon plusieurs procédés en même temps. En effet, il est plutôt fréquent que les catégories se recoupent dans un même slogan tout en mêlant inextricablement les sous-catégories et prêtant à plusieurs niveaux d'interprétation.

² LAFORÊTS, Georges, *Nouveaux regards sur la France*, Paris: Nathan, 1987.

³ CALBRIS, Geneviève, "Structure des titres et enseignes", *Le Français dans le monde*, 1982/1, pp. 26-55.

Bien que nous nous soyons servie des catégories établies par G. Calbris, nous en supprimerons certaines et en introduirons de nouvelles. Ainsi, les renvois culturels comprendront les sous-catégories suivantes:

- 1.1. allusions à la culture religieuse*
- 1.2. allusions à la culture littéraire*
- 1.3. allusions à la culture historique ou contemporaine*
- 1.4. allusions à une locution, un dicton*
- 1.5. allusions à une expression figée*
- 1.6. allusions aux différents niveaux de la langue*
- 1.7. allusions aux néologismes de la langue courante*

Les jeux sémantiques inclueront les sous-catégories suivantes:

- 2.1. jeux avec la polysémie*
- 2.2. jeux avec l'homonymie*
- 2.3. homonymie sur le plan syntaxique.*

Les figures de rhétoriques comprennent les catégories ci-dessus:

- 3.1. répétitions, anaphore, symétrie*
- 3.2. négation, oxymoron, antithèse*
- 3.3. l'hyperbole, le superlatif*
- 3.4. accumulation, énumération, gradation*
- 3.5. jeux sur la sonorité.*

1. Les allusions culturelles

- 1.1. allusions à la culture religieuse:*

Photographiez-vous les uns les autres

slogan de la première fête à la photo, sans nom de marque, avec substitution lexicale ("Aimez-vous les uns les autres" *La Bible*, Évangile selon Saint-Jean 13.54.)

L'esprit du son. SONY le créateur.

slogan avec le nom de la marque. Référence au vocabulaire religieux (esprit, créateur).

1.2. allusions à la culture littéraire

NAF NAF au pays du soleil levant.

slogan avec le nom de la marque NAF NAF étant une marque de vêtements pour jeunes.

Substitution lexicale (Lewis Carroll: *Alice au pays des merveilles*). On tient à noter que le nom de la marque est elle-même porteuse de référence culturelle Naf Naf étant l'un des trois petits cochons du conte de fées.

Rosières, Rosières, dis-moi ce que nous allons lui mijoter ce soir.

slogan avec le nom de la marque Rosières qui est une cuisinière. Le slogan fait allusion aux paroles de la reine dans le conte de "Blanche neige".

"La vrai morale se moque de la morale.

La vraie philosophie se moque de la philosophie." (Pascal)

La vraie finesse se moque d'être noir ou au lait."

slogan d'une publicité de chocolat NESTLE avec citation précise des paroles de Pascal. Il y a d'autant plus besoin de citation précise qu'il s'agit d'une référence livresque difficile à reconnaître.

"Dive Groseille et votre palais s'éveille"

slogan avec le nom de la marque (d'une boisson alcoolisée) avec substitution lexicale (Dive bouteille) et rime, également destiné à un public cultivé.

1.3. allusions à la culture historique ou contemporaine

Cuisine légère déclare le droit à la gourmandise.

slogan sans le nom de la marque

Vive la Liberté. Renault hors-taxes.

slogan avec le nom de la marque. Les deux slogans font référence à la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen. Le second évoque un phénomène de la société contemporaine (hors taxes).

La majorité se voit gagner dans un fauteuil.

slogan sans le nom de la marque (publicité pour IKEA).

Gagner dans un fauteuil: arriver le premier sans beaucoup de peine. Usage humoristique du langage politique⁴.

Faites le ménage, pas la guerre.

slogan sans le nom de la marque, référence à la devise des opposants de la guerre du Viet-nam (Make love not war), substitution lexicale.

La plus méditerranéenne des Suédoises.

slogan sans le nom de la marque, publicité pour Volvo qui est une marque suédoise.

1.4. allusions à une locution, un dicton

Tout ce qui brille n'est pas Apérifruits.

slogan avec le nom de la marque Apérifruits étant un snack de fruits secs. Allusion à la locution "Tout ce qui brille n'est pas or" avec substitution lexicale.

1.5. allusions à une expression figée

On préfère annoncer tout de suite la couleur.

slogan sans le nom de la marque, publicité d'automobile pour Volkswagen;

annoncer la couleur: faire connaître franchement ses intentions, citation précise de la locution.

13 façons de lui faire un plat.

slogan sans le nom de la marque, publicité pour MAGGI;

faire du plat à quelqu'un: le flatter. "13 façons" se réfère aux 13 sortes de potages offertes par la marque, légère modification de la locution.

Rien n'est aussi bête que les pieds qui n'ont jamais entendu parler des chaussures Bocage.

slogan sans le nom de la marque; transformation de la locution

être bête comme ses pieds: être très bête

⁴Pour les explications lexicales, nous nous sommes servi du *Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1985.

Un bon son, ce n'est pas de la bouillie.

slogan sans le nom de la marque, modification de la locution par la négation

C'est de la bouillie pour les chats: se dit d'un texte incompréhensible

Tu vois, les toits ne demandent pas la Lune, mais simplement une fenêtre Velux.

slogan avec le nom de la marque, citation précise de la locution
demande la lune: demander l'impossible.

1.6. allusions aux différents niveaux de la langue.

1.6.1. clichés et formules toutes faites

Tous droits de séduction autorisés.

slogan sans le nom de la marque, publicité pour les jeans Buffalo;
substitution lexicale de la formule "Tous droits de reproduction réservés"

A l'approche d'un Buffalo procéder selon le schéma ci-dessus.

slogan avec le nom de la publicité,

1.6.2. allusions au français écrit et oral: imitation phonétique du français parlé des enfants et des adultes

Crétine, y a pas plus idiot que pas d'ail dans le gigot.

slogan sans le nom de la marque

Daregal, si y en a pas, on ne mange pas.

slogan avec le nom de la marque, Daregal étant une marque de 17 variétés d'herbes surgelées.

Je donerai mon KIRI qu'à selui que je marirai quan je serai grande.

slogan avec le nom de la marque, Kiri étant un fromage à tartiner.

1.7. allusions aux néologismes de la langue courante

En micro-informatique, assurez!

slogan sans le nom de la marque, publicité pour un numéro de "Science et Vie"

le verbe "assurer" est fréquemment employé sans complément d'objet dans le sens de "*être à la hauteur*".

Fringues à prix dingues!

slogan sans le nom de la marque

fringue: vêtement;

dingue: fou, ici: très bas.

La Pêche a la pêche.

slogan avec le nom de la marque, la Pêche étant un sondage médiamétrie réalisé par Radio Europe 2.

avoir la pêche: être en forme

Avec Carrefour je positive.

slogan avec le nom de l'institution, publicité d'un supermarché

le verbe dérivé de l'adjectif "positive" prend le sens de "revenir moins cher à qqn"

Je blouse, tu blouses, elle blouse, nous blousons!

slogan sans le nom de la marque, publicité de blousons pour NAF NAF;

Le nom du produit est contenu dans ce jeu humoristique qui crée à partir du substantif féminin une forme verbale conjuguée. Le "blouson" donne "blouse-" par apocope et se transforme en verbe pourvu du suffixe -er.

Dépensez moins, vacancez plus.

slogan sans le nom de la marque, un exemple supplémentaire du procédé ci-dessus.

Pour se la coller douce.

slogan sans le nom de la marque, publicité de la colle PERFAX, avec substitution lexicale

se la couler douce; *vivre sa vie sans beaucoup de peine et d'inquiétude*, jeu sur la ressemblance formelle de "couler" et "coller".

2. Jeux sémantiques

2.1. Jeux avec la polysémie

Habillé de rapé d'Entremont, j'ai l'air moins nouille.

slogan avec le nom de la marque, Entremont étant un fromage

nouille: 1. pâtes

2. personne niaise et molle

Habillé d'Entremont, j'ai l'air moins courge.

slogan avec le nom de la marque

courge: 1. plante potagère (Cucurbitacées)

2. personne imbécile

La société qui vous emballe.

slogan sans le nom de la marque

publicité de papier d'emballage Aix-papier

emballer: 1. envelopper pour le transport ou la vente

2. enchanter, ravir

Celui qui dit toutes les raclettes sont les mêmes est un cornichon.

slogan sans le nom de la marque

cornichon: 1. petit concombre au vinaigre

2. personne bête et niaise, crédule.

2.2. Jeux avec l'homonymie

Le premier rôle dans une pièce.

slogan sans le nom de la marque, publicité pour Roche-Dobois, magasin de meubles.

pièce: 1. oeuvre théâtrale

2. pièce d'une maison, d'un appartement

La joie de vivre à deux.

slogan sans le nom de la marque, publicité de sous-vêtement féminin

1. la joie éprouvée quand on vit à deux

2. la joie de vivre avec un sous vêtement deux pièces.

Ecoutez, ça n'a rien à voir.

slogan sans le nom de la marque, publicité de France Inter

écouter: 1. percevoir par l'ouïe

2. invitation à prêter attention à quelque chose

voir: 1. percevoir par la vue

2. n'avoir rien à voir avec quelque chose: n'avoir rien de commun.

Ce slogan comporte un double jeu de renvoi. D'abord, le verbe à l'impératif nous invite à prêter attention à ce qui suit. "ça n'a rien à voir"

apparaît dans son deuxième sens. Le manque de complément nous fait penser au premier sens, à la perception. S'il n'y a rien à voir, il y a à écouter!

2.3. Homonymie sur le plan syntaxique

Les horoscopes Harlequin sont comme les hommes: on n'a jamais fini de découvrir le sien.

slogan avec le nom de la marque

Le pronom possessif établit l'unité entre les horoscopes et les hommes en se référant à des antécédents différents.

3. Figures de rhétorique.

Les figures de rhétorique que mettent en oeuvre les slogans peuvent être réparties dans différents groupes en fonction de la technique qui leur sert de base. Celle-ci peut être d'ordre *structural* (répétitions, symétrie), d'ordre *sémantique* (gradation, oxymoron) ou peut jouer sur la *sonorité* (rimes, allitérations). Quelques-uns des slogans figurant ci-dessous peuvent avoir figuré dans d'autres catégories puisque comportant des allusions.

3.1. Répétitions, anaphore, symétrie

La décoration est comprise dans le prix des leçons de ski comprises dans les remontées mécaniques qui sont comprises dans le prix du club.

slogan sans le nom de l'institution, publicité pour le Club Méditerranée

Nouvelle Renault 19.

Nouvelle pour longtemps.

slogan avec le nom de la marque

Nous vous avons regardé aimer.

Nous vous avons créé la Volvo 440.

slogan avec le nom de la marque

3.2. *Négation; oxymoron, antithèse*

Un grand nombre de slogans mettent à contribution les différents types de négation dont la négation lexicale et syntaxique pour lesquelles voici quelques exemples:

Rien n'est aussi bête que les pieds qui n'ont jamais entendu parler des chaussures Bocage.

On a le droit de ne pas aimer le cachemir. Mais on n'a pas le droit de s'en priver.

slogan avec le nom de la marque, Cachemir étant une marque de vêtements féminins

Quelques grammes de finesse dans un monde de brutes.

slogan sans le nom de la marque, publicité pour Lindt

La plus méditerranéenne des Suédoises.

Dans les deux derniers exemples, le mode négation est la présentation d'un antonyme. D'après Pálffy et Bárdosi⁵, celle-ci implique la comparaison de deux termes qui peuvent être situés sur une gamme bipolaire comprenant une série de termes intermédiaires. Selon la définition des auteurs, l'affirmation d'un des termes n'implique pas la négation des autres termes. La relation d'antonymie existe surtout entre les mots exprimant des qualités (finesse-brutes), des rapports spatiaux et temporels (Méditerranéenne=Sud, Suédoise=Nord).

3.3. *L'hyperbole, le superlatif.*

Exclusivement homme.

Homme infiniment.

slogan sans le nom de la marque, publicité de parfums pour hommes

Les plus classiques sont les meilleurs coups.

slogan sans le nom de la marque, publicité des meubles Skinner

Les ingénieurs peuvent dessiner maintenant les puces les plus perfectionnées du monde.

⁵ PÁLFFY, Miklós - BÁRDOSI, Vilmos, *Précis de lexicologie française*, Budapest: Tankönyvkiadó, 1988.

slogan sans le nom de la marque, publicité pour Motorola (électronique de pointe)

Mon logiciel a tous les plus No°1 mondial

slogan sans le nom de la marque, publicité pour le logiciel LOTUS

Le premier film qui reflète fidèlement la haute fidélité.

slogan sans le nom de la marque, publicité pour Kodak

3.4. Accumulation, énumération, gradation.

Les plus classiques sont les meilleurs coups.

Un leader mondial en électronique de pointe.

Goûtez.

Votez.

Bon.

Très bon.

Excellent.

Délicieuse.

Exquis.

Inoubliable.

3.5. Jeux sur la sonorité: rimes, allitérations, rythme.

Denon, le don du son.

slogan avec le nom de la marque, publicité d'installations musicales

La science en toute confiance.

slogan sans le nom de la marque, publicité pour NIVEA.

Le sport sous toutes les couleurs:

Rouler, c'est quand ça bouge.

Bleu, c'est comme on veut.

Vert, c'est courir la terre.

Passion.

Detente.

Aventure.

slogan sans le nom de la marque, publicité d'un catalogue de sport.

4. L'analyse

Après avoir passé en revue les multiples procédés langagiers que peuvent mettre à contribution les slogans pour se construire et véhiculer leur message, nous nous proposons d'observer les caractéristiques de ces procédés. Après la lecture de l'analyse de S. Freud⁶ sur les mots d'esprit, nous constatons que les mêmes principes caractérisent les jeux sémantiques des slogans publicitaires. Ce type de jeu serait donc soumis au principe que Freud appelle "tendance à l'économie". En effet, le double sens permet au locuteur d'économiser de l'énergie en n'employant qu'une forme langagière pour exprimer deux ou plusieurs niveaux de sens. Cependant, le principe de l'économie se révèle paradoxal dans la mesure où le locuteur doit se donner la peine de trouver la forme qui soit capable d'associer et de concentrer les deux sens. D'où le recours fréquent à des formes inusitées. Celles-ci, surprenantes à première vue, contribuent à l'identification des parties qui constituent le jeu. Cela revient à dire que ce sont ces petites imperfections de la formulation langagière qui permettent à l'interlocuteur de repérer tous les sens que comporte le jeu de mots.

Dans les slogans, nous assistons souvent à des substitutions lexicales et des transformations ou à des modifications des expressions figées mises à contribution. C'est ce qui permet aux consommateurs de repérer le jeu et de mieux retenir les produits grâce à cette forme humoristique. Dans un second type de techniques, les sloganistes recourent à des figures de rhétorique, à des jeux sur la sonorité. Selon l'analyse de Freud sur les mots d'esprit, le jeu sur les sonorités coïncide avec le comportement de l'enfant apprenant sa langue maternelle. L'enfant, tout en apprenant à maîtriser le vocabulaire, éprouve un plaisir manifeste à en faire une expérience ludique. Ce plaisir passe progressivement sous la domination de la censure qui interdira à l'enfant de formuler des choses qui n'ont pas de sens. Selon Freud, il lui faudra trouver des "chemins de travers" qui permettent malgré la censure de continuer à exercer cette activité ludique. Selon l'auteur, c'est sur ce principe que reposerait l'activité poétique également.

La troisième catégorie est celle où les slogans se servent d'allusions culturelles et linguistiques. Les jeux sur les sens et les sonorités peuvent se conjuguer avec des allusions qui relèvent de la culture générale de tout un chacun. C'est certainement dans cette

⁶ FREUD, Sigmund *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris: Gallimard, 1982.

catégorie qu'il est le plus facile de repérer et de définir ce qui est à la base de chaque publicité. Il s'agit notamment de construire sur le connu dont la reconnaissance serait différée. Le fait de devoir s'attarder quelques instants avant de pouvoir déceler les sens et les allusions qui se cachent souvent sous une forme rythmique, construite sur des jeux sonores et des répétitions, sert indéniablement le rôle primordial de la publicité qui est avant toute chose mnémotechnique. En effet, il ne faut pas oublier que la publicité, le slogan publicitaire y compris, n'existe pas pour elle-même. Elle reste indissociable du produit ou du service dont la campagne de promotion lui a donné existence. En d'autres termes, sa raison d'être n'est pas de permettre de vivre la créativité langagière et poétique propre à l'homme. Il serait naïf d'admirer les techniques en oubliant qu'elles servent à faire remarquer, à faire retenir un produit ou un service. Pour soutenir cette idée, nous tenons à citer un autre auteur.

D. Bachand⁷ compare la publicité à un théâtre qui donnerait scènes à d'autres discours tout en redistribuant les rôles de pièces déjà existantes. Sa langue, lorsqu'elle est littéraire, classique, cultivée, est moins soumise à la loi du bien dire qu'à la loi de "l'efficacité dire". Les emprunts de toutes les cultures viennent s'y emmêler et agissent comme autant de structures de repères. L'exemple que l'auteur prend révèle la force unificatrice culturelle de la publicité. Deux chefs-d'oeuvre de la culture occidentale, la poésie de Baudelaire et la peinture de Manet viennent prêter leur excellence au discours publicitaire. Le message publicitaire devient le lieu de convergence de différents signes culturels au service d'un bon hôtel. L'oeuvre d'art s'abaisse au niveau du produit. Inversement, l'hôtel est élevé au rang des oeuvres d'art. Ce qui entraîne une banalisation des pratiques artistiques.

Les oeuvres se métamorphosent en simples signifiants utilisés pour des significations profanes. Parallèlement à cela, la publicité ne décrit que des objets dotés d'une valeur marchande certaine. Elle ne peut être considérée comme art qu'en ce sens qu'elle est motif et prétexte des spectacles les plus réussis en capturant l'art, la littérature, la rhétorique, l'ensemble des signifiants et signifiés "recyclables".

⁷ BACHAND, Denis, "L'art de/dans la publicité: de la poésie à la prophétie" *Études françaises*, 1987, 22/3. pp. 21-33.

5. Conclusion

Nous n'avons jamais affaire à une publicité ou à des publicités. La publicité qui s'intègre à la vie quotidienne se prétend un art, ne s'avoue pas être une idéologie. Sa rhétorique est celle des répétitions et des associations d'esprit. Elle met à contribution des termes qui relèvent de la culture, du connu culturel de la société. Elle semble être un lieu privilégié d'expériences esthétiques diverses pour masquer la logique de la marchandise et de la vente. C'est à travers l'innocence du spectacle qu'elle inculque l'idéologie de la consommation dans l'inconscient collectif.



Készítette a JATEPress
6722 Szeged, Petőfi Sándor sugárút 30—34.
Felelős kiadó: Dr. Penke Olga
Felelős vezető: Szőnyi Etelka
Méret: B/5, példányszám: 150, munkaszám: 150/1996.